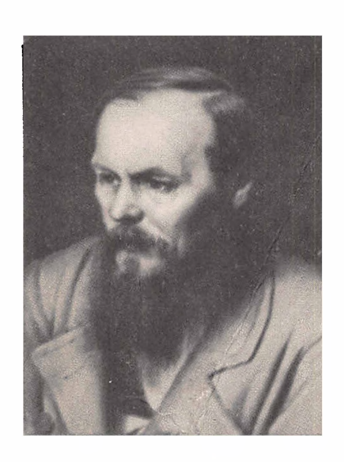
Ю. Карякин

САМООБМАН РАСКОЛЬНИКОВА



Автор показывает, что Достоевский был так же убежден в несовместности совести и преступления, как Пушкин — в несовместности гения и злодейства.

МАССОВАЯ
ИСТОРИКО-
ЛИТЕРАТУРНАЯ
БИБЛИОТЕКА

Ю. Карякин

САМООБМАН РАСКОЛЬНИКОВА

РОМАН Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
1976

8Р1
К 27

Оформление художника
В. НОВОСЕЛОВОЙ

$К\frac{70202-163}{028(01)-76}$ 244-76

Моим родителям
В. К. Карякиной и Ф. И. Карякину

«Читать Достоевского очень трудно, и с первого раза многого не понимаешь, и даже понимаешь все наоборот. Особенно насчет Раскольникова».

(Из школьного сочинения)

ПРЕДИСЛОВИЕ

В черновиках к «Преступлению и наказанию» Достоевский записал: «...уничтожить неопределенность, т. е. *так или этак* объяснить все убийство...»

Удалось ли ему это?

Речь и пойдет здесь о *мотивах* (истинных и мнимых) преступления Раскольникова, о его *самосознании*, точнее — о соответствии этого самосознания действительности, о соотношении *целей, средств* и *результатов* его действий.

Чрезвычайная важность этой проблемы в том, что вот уже десять лет роман Достоевского включен в обязательную программу наших девятых классов, и ежегодно тысячи учителей литературы и десятки тысяч учеников так или иначе определяют свое отношение к герою Достоевского. Происходит небывалое вторжение живой жизни в «достоевсковедение», небывалая проверка, казалось бы, «чисто» литературоведческих взглядов,— проверка их неотразимыми вопросами тех подростков, из которых, по выражению Достоевского, «созидаются поколения».

ГЛАВА 1. «УНИЧТОЖИТЬ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ»

«Преступление и наказание» — нет, пожалуй, другого, столь давно и единодушно признанного классического произведения, оценки которого были бы столь разноречивы и даже противоположны, причем главным образом именно по вопросу о мотивах преступления Раскольникова и об отношении к ним Достоевского.

Доминирует (пока) концепция двойственности мотивов: один мотив «негативный» (Наполеоном хотел стать), другой — «позитивный» (хотел добра людям). Есть идея «многослойности», «полимотивности», когда находят три, четыре и даже пять мотивов. Эта идея, однако, не выходит за рамки концепции двойственности, поскольку каждый из мотивов тяготеет к тому или иному полюсу.

Еще пятьдесят лет назад И. И. Гливенко, первый публикатор и комментатор черновиков к роману, пришел к выводу, что «уничтожить неопределенность» Достоевскому не удалось [1]. С тех пор и надолго эта оценка оказалась господствующей (да, в сущности, и единственной) в литературе о Достоевском.

Художник хотел решить вопрос «так или этак», однако «этого выбора Федор Михайлович не сделал» [2],— пишет В. Шкловский. У В. Ермилова читаем: «Писатель остро чувствовал необходимость отдать окончательное предпочтение тому или другому варианту; в конечном итоге он склонился к наполеоновскому варианту, но все же в романе сохранилось многое и от второго варианта» [3]. Ю. Борев утверждает: «Автор все время

---

[1] И. И. Гливенко. Раскольников и Достоевский.— «Печать и революция», 1926, кн. 4; см. также его предисловие к кн.: «Из архива Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы». М.—Л., 1931, с. 30.

[2] В. Шкловский. За и против. Заметки о Достоевском. М., «Советский писатель», 1957, с. 189—190.

[3] В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. М., «Художественная литература», 1956, с. 161.

подменяет один мотив другим»[1]. С ними солидарен здесь и Э. Васиолек в предисловии к англо-американскому изданию черновиков романа: «Сам Достоевский был не в силах решить, какой из мотивов можно считать истинным»[2].

Вместо «так *или* этак» получилось — *и* так, *и* этак.

Однако сомнения в истинности этой концепции начинаются еще до анализа романа. И первое сомнение в том, что концепция эта — непоследовательна, более того — она боится быть последовательной[3].

«НЕ СДЕЛАЛ ВЫБОРА...»

«...гений и злодейство
Две вещи несовместные. Не правда ль?»

Проблема преступного самосознания выдвинута впервые совсем не Достоевским. Это — «вечная тема» мировой литературы. Ее решали Софокл и Данте, Шекспир и Пушкин. Вспомним из «Макбета»:

Кровь лили и тогда, когда закон
Еще не правил диким древним миром;
И позже леденящие нам слух
Убийства совершались. Но, бывало,
Расколют череп, человек умрет —
И тут всему конец. Теперь покойник,
На чьем челе смертельных двадцать ран,
Встает из гроба, с места нас сгоняя.
А это пострашнее, чем убийство.

Вспомним из «Бориса Годунова»:

Ах! чувствую: ничто не может нас
Среди мирских печалей успокоить;
Ничто, ничто... едина разве совесть.
Так, здравая, она восторжествует

---

[1] Ю. Борев. О трагическом. М., «Советский писатель», 1961, с. 141.

[2] The Notes-Books for «Crime and Punishment», Chicago — London, 1967, p. 31.

[3] Неубедительность концепции двойственности мотивов отмечали Ф. И. Евнин («Роман «Преступление и наказание».— Сб. «Творчество Достоевского». М., 1959, с. 151), В. Я. Кирпотин («Разочарование и крушение Родиона Раскольникова». М., 1970, с. 86—88), а также автор настоящей книги в послесловии к «Преступлению и наказанию» (М., «Художественная литература», 1971).

Над злобою, над темной клеветою.
Но если в ней единое пятно,
Единое, случайно завелося,
Тогда — беда! как язвой моровой
Душа сгорит, нальется сердце ядом,
Как молотком стучит в ушах упрек,
И все тошнит, и голова кружится,
И мальчики кровавые в глазах...
И рад бежать, да некуда... ужасно!
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

Или:

...гений и злодейство
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Казалось: правда. Казалось: в этой формуле пушкинской гениально подытожен тысячелетний опыт человечества, сконцентрировано то, в чем навсегда убедила и себя и людей мировая литература. Казалось, наконец: гений и злодейство несовместны ни в каких «пропорциях», ни в каких сочетаниях, и здесь нет лазеек для любого иезуитства. Здесь не скажешь: «Смотря по тому, какой гений и какое злодейство...»

Гений для Пушкина — высшая степень совести, а злодейство в конечном счете — всегда нравственная бездарность.

Но если Достоевский оставляет в своем романе какую-то «позитивность» мотивов преступления (а как иначе понимать «выбора не сделал»?), то одно из двух: или это — величайшее достоинство, или бессилие, неспособность решить поставленную задачу.

В первом случае выходит: все куда сложнее, чем представлялось Пушкину. Выходит: Сальери должен быть в чем-то оправдан, а Раскольников — тем более (все-таки какую-то процентщицу убил, «вошь», а не Моцарта!). Выходит, наконец: перед нами гениальное опровержение Пушкина и гениальное же доказательство того, что гений и злодейство две вещи совместные.

Достоевский против Пушкина? Тот самый Достоевский, который всю жизнь свою был самым страстным однолюбом именно Пушкина и был таким однолюбом именно из-за пушкинской определенности? Что-то здесь не так. И как отвечать на вопрос девятиклассника: «Почему же Достоевский назвал свой роман «Преступление и наказание»? Ведь вернее было бы — *«Ошибка*

и наказание»... Кто прав: Пушкин или Достоевский? Моцарта нельзя убивать, а «вошь» можно? Значит, кроме «плохих», могут быть и «хорошие» преступления?»

Раскольников говорит: «У иезуитов научимся». Ясно, что речь идет об иезуитском кредо — «цель оправдывает средства». Но если Достоевский «все время подменяет один мотив другим», значит, он в той или иной мере соглашается с этим кредо, а в лучшем случае — сам запутался в его оценке и других путает. Тогда и надо сказать об этом без всяких обиняков.

В художественную формулу Пушкина — «Гений и злодейство две вещи несовместные» — отлились миллиарды раз повторявшиеся ситуации социально-нравственной жизни людей. Это действительно века человеческого опыта, сжатые в афоризм. И подобными выстраданными афоризмами изобилует вся история мысли — и художественной и философской.

Далее. Если Достоевский «все время подменяет одни мотивы другими»,— значит, он и не решил поставленную перед самим собой задачу. Казалось: можно, надо было ожидать от него нового художественного открытия несовместности гения и злодейства, нового художественного доказательства несовместности правоты целей и неправоты средств, нового углубления этих проблем. А вышло: не открыл, а закрыл, не углубил, а снова запутался. — Вот что получается во втором случае.

«У иезуитов научимся»,— говорит Раскольников, а Достоевский не в силах понять, какими же это мотивами руководствуется его герой?.. Тот Достоевский, который писал: «Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще беспрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения?.. Каламбур: иезуит лжет, убежденный, что лгать полезно для хорошей цели. Вы хвалите, что он верен своему убеждению, т. е. что он лжет и это дурно: но так как он по убеждению лжет, то это хорошо. В одном случае, что он лжет — хорошо, а в другом случае, что он лжет — дурно. Чудо что такое» [1].

Еще: «...если б чуть-чуть «доказал» кто-нибудь из людей «компетентных», что содрать иногда с одной спины кожу выйдет даже и для общего дела полезно, и

---

[1] «Литературное наследство», т. 83. М., «Наука», 1971, с. 675, 695.

что если оно и отвратительно, то все же «цель оправдывает средства»,— если б заговорил кто-нибудь в этом смысле, компетентным слогом и при компетентных обстоятельствах, то, поверьте, тотчас же явились бы исполнители, да еще из самых веселых...» [1]

Скажут: это же Достоевский *после* «Преступления и наказания». Хорошо, но вот он же *до* романа. Сами по себе клятвы служить «всеобщему счастью», утверждал он, еще ни о чем не говорят: «...тут есть один волосок, один самый тоненький волосок, но который если попадется под машину, то все разом треснет и разрушится. Именно беда иметь при этом случае хоть какой-нибудь самый малейший расчет в пользу собственной выгоды» [2].

Под «машину» Раскольникова попал уже не «один самый тоненький волосок», а бревно целое... «Я для себя одного, для себя одного убил»,— кричит он. И Достоевский этого не услыхал? Кто же тогда это написал?

Странно: если преступление Раскольникова основывается на теории «двух разрядов» и если Достоевский «не сделал выбора», то, стало быть, он в чем-то согласен с этой теорией, то есть изменяет самому себе, изменяет едва ли не главному своему убеждению?

Он писал: «...мы, может быть, видим Шекспира. А он ездит в извозчиках, это, может быть, Рафаэль, а он в кузнецах, это актер, а он пашет землю. Неужели только маленькая верхушечка людей проявляется, а остальные гибнут (податное сословие для подготовки культурного слоя). Какой вековечный вопрос, и, однако, он во что бы то ни стало должен быть разрешен» [3].

Он писал: «Я никогда не мог понять смысла, что лишь $^1/_{10}$ людей должны получать высшее развитие, а что остальные $^9/_{10}$ служат лишь матерьялом и средством. Я знал, что это факт и что пока иначе невозможно и что уродливые утопии лишь злы и уродливы и не выдерживают критики. Но я никогда не стоял за мысль, что $^9/_{10}$ надо консервировать и что это-то и есть та святыня, которую сохранять должно» [4].

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 11. СПб., 1895, с. 49, 53—54.

[2] Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 10 томах, т. 4. М., 1956, с. 107.

[3] «Литературное наследство», т. 83, с. 396.

[4] Там же, с. 408.

Он повторял: «*Я* не хочу мыслить и жить иначе как с верою, что все наши девяносто миллионов русских, или сколько их тогда будет, будут образованы и развиты, очеловечены и счастливы. ...С условием 10-й лишь части счастливцев я не хочу даже и цивилизации» [1].

И до и после романа Достоевский знал, понимал и доказывал, что в человеке борются не «хорошие» и «плохие» мотивы *преступления,* а мотивы *за* и *против* самого преступления. Он неустанно повторял: «Можно жалеть преступника, но нельзя же зло называть добром» [2]. Он всегда противился смертельно опасному *переименованию* вещей: «Путаница понятий наших об добре и зле (цивилизованных людей) превосходит всякое вероятие... То, что нет преступления,— есть один из самых грубых предрассудков и одно из самых развращающих начал» [3].

И может быть, устами того девятиклассника, чьи слова мы взяли эпиграфом к этой книге, и глаголет истина: «Читать Достоевского очень трудно и с первого раза многого не понимаешь и даже понимаешь все наоборот. Особенно насчет Раскольникова». Может быть, действительно — «все наоборот»? И надо ли уж так бояться однозначности в решении главных, альтернативных вопросов жизни? Не всегда ведь однозначность является примитивной, а простота равна упрощению. И далеко не всегда любовь к сложности равнозначна любви к истине. Очень часто бывает «даже все наоборот», и умные и образованные люди (горевал и возмущался Достоевский) кажутся себе и другим тем более умными и образованными, чем пренебрежительнее относятся к истине. Истина, мол, что? Истину всякий найдет. А вот посомневаться в ней, поплевать на нее — дано не всякому: «...чем проще, чем яснее (т. е. чем с бо́льшим талантом) она изложена,— тем более и кажется она слишком *простою* и *ординарною.* Ведь это закон-с!» [4]

Пушкин всегда стремился к точности, а нам зачастую и нравится, когда точности нет. Самые «ругательные» слова у Пушкина — «темно», «неясно», «вяло»

---

[1] «Литературное наследство», т. 83, с. 416.

[2] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 10. СПб, 1895, с. 337.

[3] «Литературное наследство», т. 83, с. 460, 540.

[4] Ф. М. Достоевский. Письма, т. II. М. — Л., 1930, с. 182.

(равнозначные у него таким выражениям — «дурно», «слабо», «пошло», «дрянь», «какая дрянь!»). А нас зачастую «темнота» и манит. И все мы, конечно, при этом очень любим Пушкина, и все мы признаем, что Достоевский — гений. Но вот что́ говорил Достоевский: «Для вас пиши вещи серьезные,— вы ничего не понимаете, да и художественно писать тоже нельзя для вас, а надо бездарно и с завитком. Ибо в художественном изложении мысль и цель обнаруживаются твердо, ясно и понятно. А что ясно и понятно, то, конечно, презирается толпой, другое дело с завитком и неясность. А мы этого не понимаем, значит тут глубина» [1].

«В поэзии,— настаивал он,— нужна страсть, нужна *ваша идея* и непременно указующий перст, страстно поднятый. Безразличие же и реальное воспроизведение действительности ровно ничего не стоит, а главное — ничего и не значит» [2].

Неужели же именно в «Преступлении и наказании» мысль и цель автора не обнаруживаются твердо, ясно и понятно? Неужели именно здесь отсутствует его страсть, его идея, его указующий перст?

И вдруг возникает мысль, настолько простая, что неловко сказать: а не повторилась ли здесь старая-престарая история, когда героя спутали с автором? Ведь этот рок преследует Достоевского с самого первого его произведения — с «Бедных людей». Он писал о тогдашних читателях: «Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и не в догад, что́ говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может» [3].

Может быть, и нам не в догад, что́ в «Преступлении и наказании» говорит Раскольников, а что́ — Достоевский?

Кстати, вот как автор писал о своем герое (правда, не в романе, а в частном письме), писал, пожалуй, даже излишне резко, беспокоясь за судьбу своего

---

[1] «Литературное наследство», т. 83, с. 610.

[2] Там же, с. 610. «Указующий перст» здесь, конечно, не равнозначен правоучению, а означает лишь внутреннюю определенность социально-нравственной, поэтической, художественной позиции писателя. Достоевский, думается, мог бы подписаться под словами Пушкина: «Цель художества есть идеал, а не правоучение» (А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 томах, т. 7. М., 1958, с. 404).

[3] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М.— Л., 1928, с. 86.

приемного сына, человека легкомысленного и эгоистичного: «Какое направление, какие взгляды, какие понятия, какое фанфаронство! Это типично... Ведь еще немного и из этаких понятий выйдет Горский или Раскольников. Ведь они все сумасшедшие и дураки» [1].

И это — тоже «неопределенность»? Тоже «не сделал выбора», «был не в силах», «все время подменяет»? Правда, это опять не 1866-й год, когда выходил роман, а 1868-й. Ну, значит, Достоевский сначала создал, не поняв, что́ создал, а потом вдруг и понял...

Итак: у кого неопределенность? У Раскольникова? У Достоевского? Или у нас самих по отношению к ним обоим?

«НАУЧИТЬСЯ ЧИТАТЬ»

«Сценами, а не словами».

Конечно, восприятие искусства всегда есть дело в известной мере субъективное. Но в какой именно мере? Ведь главное-то в искусстве — все-таки нечто объективное.

Разные музыканты по-разному слышат и исполняют Бетховена, но если бы они исполняли его не «по нотам», разве знали бы мы его?

Есть свои «ноты» и в произведениях художественной литературы. Есть и немалое сходство между ее читателями и слушателями музыки. Но читателю еще труднее, чем слушателю. Его «консерватория» — в нем самом. Он сам себе «исполнитель», сам себе всё — и «оркестр», и «дирижер», и «зал». И это неизбежно, разумеется. Беда только в том, что нередко он сам себе еще и «композитор», не замечая уже, когда исполняет и слушает не чью-то музыку, а сочиняет свою собственную, будучи искренне убежден, что раз он «так слышит», значит, так оно и есть.

И это — уже не сотворчество, а произвол, не «интерпретация», а просто непонимание.

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, с. 118. Достоевскому были известны два Горских. Один — восемнадцатилетний гимназист, домашний учитель в семье одного купца,— убил шесть человек, включая ребенка, «с целью грабежа, так как чувствовал бедность». Второй — опустившийся литератор. См. об этом примечания А. С. Долинина к указанному письму Достоевского.

Сколько раз я ни перечитываю роман, меня не оставляет это чувство тревоги. Кажется, все-все у Достоевского написано — только прочитай. Но читаешь и нет-нет что-то важное пропустишь, что-то незаметно для себя присочинишь. А в конце концов плохо понимаешь именно потому, что плохо читал. И здесь не просто утешением, а стимулом является признание Гете, сделанное им незадолго до своей смерти: «Добрые люди... не знают, как много времени и труда необходимо, чтобы научиться читать. Я затратил на это восемьдесят лет жизни и все еще не могу сказать, что достиг цели».

Свои — подобные же — трудности и у музыкантов. Г. Малер рассказывал: у Девятой симфонии Бетховена не было недостатка ни в почитателях, ни в исполнителях, однако исполнить ее в соответствии с волей самого Бетховена удалось лишь много лет спустя после смерти композитора. Удалось впервые Рихарду Вагнеру, «который,— по словам Г. Малера,— на протяжении всей своей жизни старался словом и делом искоренить ставшую постепенно невыносимой небрежность в интерпретации бетховенских сочинений». Он доказал, что «дирижеру везде и всюду оставалось, либо, чуждаясь предумышленного произвола, но и не давая ввести себя в заблуждение никакими «традициями», почувствовать волю Бетховена во всем, вплоть до кажущихся мелочей, и не жертвовать при исполнении малейшим желанием автора, либо погибнуть в сумбуре звуков». А до Вагнера симфония эта исполнялась десятилетиями, и все были довольны, и все искренне величали ее «гениальной»...

То же самое, к сожалению, можно сказать и о некоторых произведениях Достоевского в их театральных и кинематографических постановках. Как часто сценаристы и режиссеры берут в соавторы Достоевского, не мучая себя вопросом: а взял бы их в соавторы сам Достоевский? Например, во всех фильмах по «Преступлению и наказанию» нет Эпилога. И это тоже — особая «интерпретация»? В таком случае и Девятую симфонию Бетховена можно исполнять без финала, и заключительную часть «Фауста» можно отбросить...

Конечно, мы не можем читать Достоевского не полемически. Но не является ли первым условием полемики и наиболее точное прочтение его произведений,— тем более точное, чем острее предчувствуется, предвидится полемика?

Идеалом было бы такое прочтение — «исполнение», против которого не хотел и не мог бы ничего возразить сам автор. Но поскольку это недостижимо, особенно необходимо сначала почувствовать, понять поэтическую, художественную волю Достоевского во всем, вплоть до кажущихся мелочей. Только тогда мы получим и свободу критического суждения, а иначе будем незаметно для самих себя сочинять *свое* «Преступление и наказание», слушать его, радоваться ему (то есть *себе*), критиковать его (не *себя* ли, его не понявших?).

«Приступая к разбору нового романа г. Достоевского, я заранее объявляю читателям, что мне нет никакого дела ни до личных убеждений автора... ни до общего направления его деятельности... ни даже до тех мыслей, которые автор старался, быть может, провести в своем произведении» [1]. Так обращался к читателям Д. Писарев более ста лет назад, начиная статью как раз о «Преступлении и наказании».

Отдавая должное бесспорным историческим заслугам «реальной критики», к которой принадлежал Писарев, автор хотел бы руководствоваться марксистской методологией, рассматривающей искусство в его гораздо более сложных взаимоотношениях с действительностью, чем это казалось «реальной критике».

Убеждение: «Не важно, что́ хотел сказать Достоевский, важно, что́ у него получилось» — на деле нередко оборачивается другим: «Важно лишь то, что́ мы о нем думаем и говорим». Конечно, и у гениев замыслы расходятся с результатами, но все-таки, вероятно, меньше, чем у всех других. Может быть, потому-то они и гении, что, как никто, умеют осуществлять свои замыслы.

Нам предстоит выяснить, во-первых, как решалась проблема мотивов преступления в романе; во-вторых, есть ли факты, свидетельствующие о том, как относился Достоевский к мотивам собственных действий, и не помогут ли эти факты точнее определить его отношение к мотивам действий Раскольникова; в-третьих, что дают для решения вопроса черновики к роману.

Можно, пожалуй, изменить порядок исследования этих взаимодействующих звеньев, но представляется, что наиболее объективный путь — это начинать с самого романа (мы ведь не можем забыть о том, что чи-

---

[1] Д. И. Писарев. Собр. соч. в 4 томах, т. 4. М., Гослитиздат, 1956, с. 316.

тали его), а заканчивать анализом черновиков, не открывая их до поры до времени.

Исходя из столь же элементарной, сколь и часто забываемой на деле аксиомы: автор не тождествен герою,— будем читать роман, обращая особое внимание на отношение Достоевского к самосознанию Раскольникова. Это отношение, очевидно, выявится главным образом не в прямых авторских словах-оценках, но, как и положено в художественном произведении,— в характере героя, в его связях с другими персонажами романа, в самой образно-смысловой структуре произведения. Достоевский-художник не раз призывал себя выражать свое отношение к героям «сценами, а не словами» [1].

Достоевский — чрезвычайно лейтмотивный художник, и в каждом его произведении можно услышать мотивы прежних его произведений и рождение сходных мотивов произведений будущих. Поэтому на каждое его открытие надо смотреть и «снизу», с точки зрения ранних его открытий, и «сверху», с точки зрения открытий более поздних. Такое целеустремленное, «перекрестное» перечитывание всего Достоевского — «снизу» и «сверху», в прямом и обратном порядке — позволяет услышать, увидеть, понять вещи, незаметные или малозаметные при обычном чтении и перечитывании лишь одного-единственного данного произведения. Одно дело «Преступление и наказание» само по себе, другое — в лучах «Двойника», «Записок из подполья», в лучах «Бесов», «Подростка», «Братьев Карамазовых»...

Прочитаем и перечитаем Достоевского, стараясь проверять и перепроверять по нему каждое свое впечатление, но и не обольщаясь, конечно, тем, что нам удастся понять и выразить *всё* задуманное и написанное им.

---

[1] «Литературное наследство», т. 77. М., 1965, с. 318.

ГЛАВА 2. РОМАН (ГЛАВНЫЙ РАСКОЛ)

Начнем с одного, на первый взгляд, частного эпизода, имеющего, однако, прямое отношение к писательскому стилю Достоевского и, стало быть, к стилю его чтения.

«ВОЗДУХУ, ВОЗДУХУ, ВОЗДУХУ!»

«Раскольников даже вздрогнул».

Свидригайлов произносит странные слова: «Эх, Родион Романыч, всем человекам надобно воздуху, воздуху, воздуху-с... Прежде всего!»

Какого «воздуху»? Слова эти завораживают Раскольникова. Проходит день или два. Раскольников бредит наяву. Часы и дни у него перепутались. В его каморку является Разумихин. Между ними — обрывочный разговор, во время которого Раскольников вдруг бросает: «Вчера мне один человек сказал, что надо воздуху человеку, воздуху, воздуху! Я хочу к нему сходить сейчас и узнать, что он под этим разумеет...» Гость вскоре уходит, а следом за ним и Раскольников — к Свидригайлову, за «воздухом».

Но только он отворил дверь, как вдруг: «Не ждали гостя, Родион Романыч?» На пороге — Порфирий... Начинается его долгий исповедальный монолог. Раскольников почти все время молчит, лихорадочно соображая, что́ тот знает, а что́ нет. И вдруг Порфирий, предлагая ему явку с повинною, произносит: «Отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь,— прямо на берег вынесет и на ноги поставит. На какой берег? А я почем знаю? Я только верую, что вам еще много жить... ей-богу, жизнь вынесет. Самому после слюбится. Вам теперь только воздуху надо, воздуху, воздуху!»

«Раскольников даже вздрогнул...»

Перед нами — точный художественный «расчет», а в итоге — прямо-таки телепатический эффект.

«ЮНАЯ, ГОРЯЧАЯ ПРОБА ПЕРА...»

«Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе...»

Сопоставление начал и концов романа сразу же — и резко — проясняет масштабы замысла художника.

Начинается преступление не с убийства, а кончается не признанием в полицейской конторе. И время здесь исчисляется не *тринадцатью* днями, а двумя годами, и уходит потом в какую-то тревожную бесконечность, в какое-то будущее, возможно — гибельное, возможно — спасительное.

Вначале было *Слово.* И Слово была «статья» Раскольникова: «Первая, юная, горячая проба пера,— как говорит Порфирий.— Дым, туман, струна звенит в тумане... В бессонные ночи и в исступлении она замышлялась, с подыманием и стуканьем сердца, с энтузиазмом подавленным. А опасен этот подавленный, гордый энтузиазм в молодежи!»

За Словом — *расчет.* Убить ростовщицу! «Одна смерть и сто жизней взамен — да ведь тут арифметика! Да и что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более как жизнь вши, таракана, да и того не стоит, потому что старушонка вредна».

Наконец, *дело* — убийство старухи.

Но за этим делом — *еще одно*, непредвиденное. Кроме ростовщицы, убитой по «плану», Раскольников убивает — «случайно» — *Лизавету.* А та, говорят, беременна. Да еще (выясняется потом) «случайно» обменялась крестиками с Соней.

«Случайно» его вину берет на себя *Миколка* — еще одна едва не загубленная жизнь.

«Случайно» из-за преступления сына сходит с ума и умирает *мать.*

Реакция оказывается непредвиденной, цепной и неуправляемой.

В словах матери, преисполненных бесконечного доверия к сыну, в этих словах — за их буквальным смыслом — проступает вдруг какой-то иной, страшный и

проясняющий: «Я вот, Родя, твою статью в журнале читаю уже третий раз, мне Дмитрий Прокофьич принес. Так я ахнула, как увидела: вот дура-то, думаю про себя, вот он чем занимается, вот и разгадка вещей!» (Знала бы она — каких вещей.) «У него, может, новые мысли в голове на ту пору, он их обдумывает, я его мучаю и смущаю. Читаю, мой друг, и, конечно, многого не понимаю, да оно, впрочем, так и должно быть: где мне?..» (Приговор она себе читает смертный и не только себе. И радуется, и не знает, не понимает — чему радуется.)

Уже потеряв рассудок, она восторженно уверяла, что «сын ее будет со временем даже человеком государственным, что доказывает его статья и блестящий литературный талант. Статью эту она читала беспрерывно, читала иногда даже вслух, чуть не спала с нею... Она беспрерывно говорила об этом, вступала в разговор и на улице... В публичных каретах, в лавках, поймав хоть какого-нибудь слушателя, наводила разговор на своего сына, на его статью...».

«Случайно», наконец, Раскольникову снятся в болезни «случайные» *сны*. Художник словно разбивает «пробирку», в которой проводил свой «эксперимент», и в итоге — всеобщая смертоносная эпидемия. Все люди давят друг друга, как «вошей», как «тараканов». Малый, так сказать, апокалипсис завершается апокалипсисом большим: «Весь мир осужден в жертву какой-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве, идущей из глубины Азии на Европу... Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей. Но эти существа были духи, одаренные умом и волей. Люди, принявшие их в себя, становились тотчас же бесноватыми и сумасшедшими... Все были в тревоге и не понимали друг друга... Не знали, кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе... В городах целый день били в набат, созывали всех, но кто и для чего зовет, никто не знал того, и все были в тревоге... Кое-где люди сбегались в кучи, соглашались на что-нибудь, клялись не расставаться,— но тотчас же начинали что-нибудь совершенно другое, чем сейчас же сами предполагали, начинали обвинять друг друга, дрались и резались. Начались

пожары, начался голод. Все и всё погибало. Язва росла и подвигалась дальше...» Эта картина пострашнее апокалипсических полотен Босха и Брейгеля, пострашнее сцены, где лемуры роют могилу ослепшему Фаусту.

И не слышится ли в этой адовой музыке, в этом перезвоне набата звучание «струны» в душе юноши, замышлявшего свою «статью» с энтузиазмом подавленным и опасным? Не видятся ли среди копошащихся в свалке миллионов и раскольниковы со «статьей» в одной руке и с топором в другой? И каждый убивает свою процентщицу, свою Лизавету, свою мать. Каждый пробивается в «высший» разряд, загоняя других в «низший»...

«Одна смерть и сто жизней взамен...» — Одна смерть и сто миллионов смертей в придачу!

«Проба пера» — закончена. Подводить баланс «арифметике» — некому. Взвешивать на «общих весах» — некого.

Не из кусочков ли реальной жизни сложена мозаика бредовых снов? И не похожа ли на кошмарный сон вся эта реальная жизнь?

Многие читатели теряют жгучий интерес к роману после того, как Порфирий «уличает» Раскольникова, а тот признается в убийстве. Эпилог прочитывается лишь «для порядка», второпях, последние страницы почти и не помнятся. Достоевский ли здесь виноват? Сомнительно. Ведь у него нет ни одной непродуманной, невыстраданной строки, ни одной зряшной «ноты».

В начале романа, на «пробе» у старухи, Раскольникова вдруг ударяет мысль: «Неужели и *тогда* солнце будет светить?» Но после убийства солнце, как ни палит, а будто погасло. Теперь все с ним происходит, словно в кромешной тьме: солнце погасло *в душе*.

Порфирий говорит ему в его гробе-каморке: «Что ж, что вас, может быть, слишком долго никто не увидит? Не во времени дело, а в вас самом. Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего надо быть солнцем». Но случайно ли в день воскрешения убитой души Раскольникова снова звучит тема солнца? Вместо ночных кошмаров — раннее, весеннее утро. Вместо гроба — «облитая солнцем необозримая степь».

Перечитайте Эпилог, и вы убедитесь, что без него грандиозные масштабы замысла Достоевского непознаваемы, более того — они *должны* быть поняты невер-

но. Все сцены романа, все «ноты» его ориентированы на Эпилог. Без Эпилога роман так же немыслим, как «Фауст» без заключительной сцены с лемурами и как Девятая симфония Бетховена без финального хора «К Радости». Перечитайте Эпилог, и Достоевский не раз обожжет вас так же, как обжег вдруг словами: «Воздуху, воздуху, воздуху!»

«РОМАН ЕСТЬ ДЕЛО ПОЭТИЧЕСКОЕ»

«У нас всё ведь от Пушкина».

Оставим на время роман, но только для того, чтобы глубже вникнуть в него.

«Добрые люди», о которых говорил Гете, не только убеждены, будто читать художественную литературу вообще легко. Они убеждены и в том, что прозу читать еще легче, чем поэзию, и, уж конечно, много легче, чем слушать музыку. Это ошибочно вообще, но особенно, может быть,— в отношении русской классической прозы.

«У нас всё ведь от Пушкина» [1],— писал Достоевский.

И наша современная проза рождена Пушкиным, рождена поэтом, и она *поэтична по происхождению*. Литература наша и родилась именно как поэзия. Сначала — стихи, поэмы, стихотворные драмы. Потом — рассказы, повести, романы. Сначала — «Поэт», «Пророк», «Борис Годунов», «Евгений Онегин». Потом — «Повести Белкина». Но дело, конечно, не столько в том, что сначала — одно, потом — другое (это не впервые в мировой литературе; это, наверное, закон ее развития). Дело в том, что то и другое образовывалось *вместе*. Здесь *самое непосредственное* взаимопроникновение. «Повести Белкина» писались одновременно с последними главами «Евгения Онегина» и «маленькими трагедиями», параллельно с «Бесами», «Элегией», «Ответом анониму»... И параллели эти перекрещивались и сливались.

Пушкинская (и последующая) проза содержит в себе, концентрирует все завоевания пушкинской поэзии.

Это универсальное, а не «жанровое» значение русской поэзии не было бы таковым, если бы — опять-таки на-

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 10. СПб., 1895, с. 52.

чиная с Пушкина — не происходило «проникновение» и даже «вторжение прозы в поэзию» [1]. Прозаик Пушкин вырос из поэта Пушкина потому, что и поэт всю поэзию свою пронизал прозой.

«Евгений Онегин» — это «роман в стихах», а «Мертвые души» — «поэма». И разве случайно Достоевский, переиздавая в начале шестидесятых годов повесть «Двойник», тоже назвал ее «Петербургской поэмой»? Разве случайно в разгар работы над «Преступлением и наказанием» он и сказал: «Роман есть дело поэтическое»? [2]

Слово в русской классической прозе не менее насыщено чувствами и мыслями, не менее содержательно, чем в поэзии. Здесь тоже свои обертоны, лейтмотивы, рифмы, своя оркестровка, лад, ритм, контрапункты, разработки, свое согласование начал и концов, первых нот и последних. Чувства и мысли в прозе тоже словно растворены в образах, как и в поэзии, как и в музыке,— они невидимы, как невидимо поле напряжения между полюсами, и только сам читатель (слушатель) может так «сблизить» эти полюсы, чтобы пробил разряд, чтобы скрытая мысль вдруг сверкнула, как молния, все осветила и стала *своей* мыслью, своим открытием, чтобы она обожгла, ужаснула, обрадовала.

После Пушкина (и Лермонтова) стихи и проза в классической русской литературе размежевались, так сказать, физически и оказались, как правило, представленными разными людьми. Но поэтическое происхождение свое проза наша сохранила навсегда, и слова «Роман есть дело поэтическое» — эпиграф к ее истории.

«Я САМ ХОТЕЛ ДОБРА ЛЮДЯМ»

«Преступление? Какое преступление?..
Не думаю я о нем и смывать его не думаю».

Продолжим чтение.

Какие же намерения вели Раскольникова в ад? На первый взгляд — самые благие.

За полгода до убийства Раскольников пишет «статью», где доказывает, что «необыкновенные люди» мо-

---

[1] Л. Озеров. Вторжение прозы.— Сб. «В мире Пушкина». М., 1974, с. 258.

[2] Ф. М. Достоевский. Письма, т. 1, с. 430.

гут и должны «переступать законы» ради идеи, «спасительной для человечества».

За полтора месяца — он случайно подслушивает разговор между студентом и офицером о ростовщице, разговор, в котором узнает «точно такие же мысли», что «наклевывались в его голове» («Одна смерть и сто жизней взамен — да ведь тут арифметика!»). Он уверяет себя, что задуманное им — «непреступление».

За день до рокового шага получает письмо матери («как громом»). Дуня, сестра, жертвуя собой ради него, Раскольникова, с жертвенного же благословения матери, готова продать себя, выйти замуж за Лужина и вот-вот должна приехать вместе с матерью в Петербург. Раскольников отвергает жертву родных: «Не бывать тому, пока я жив, не бывать, не бывать! Не принимаю!» Тем более ему необходимо «непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее».

Через несколько дней после убийства Раскольников с еще большей силой настаивает на «спасительности» идеи, ради которой можно и должно «переступать» людям «необыкновенным»: «В этом смысле я и говорю в моей статье об их праве на преступление».

За час до явки в полицию он говорит Дуне: «Преступление? Какое преступление? То, что я убил гадкую, зловредную вошь, старушонку-процентщицу, никому не нужную, которую убить сорок грехов простят, которая из бедных сок высасывала, и это-то преступление? Не думаю я о нем и смывать его не думаю... Я сам хотел добра людям и сделал бы сотни, тысячи добрых дел вместо одной этой глупости, даже не глупости, а просто неловкости...»

Наконец, *через полтора года*, на каторге, он попрежнему исповедует свою «арифметику»: «Он строго судил себя, и ожесточенная совесть его не нашла никакой особенно ужасной вины его в прошедшем, кроме разве простого промаху, который со всяким мог случиться... он не раскаивался в своем преступлении...»

Убежденность Раскольникова в своей правоте непоколебима в течение двух лет. Она даже нарастает.

И *в последних снах* Раскольникова мир погибает при убежденности всех и каждого в своей «правоте» и — во имя этой «правоты». Никто не сознает себя

преступником. Каждый — борец за правду и страдалец за нее. Каждый готов, подобно Раскольникову, поклясться, что, начнись все сначала, его истина — единственно правильная. Пусть погибнет мир, но восторжествует истина: «Всякий думал, что в нем одном и заключается истина. Все были в тревоге и не понимали друг друга, но никогда, никогда люди не считали себя так умными и непоколебимыми в истине, как считали зараженные. Никогда не считали непоколебимее своих приговоров, своих научных выводов, своих нравственных убеждений и верований».

В этих словах Эпилога почти музыкально, как в финале симфонии, завершается одна из ведущих тем всего произведения. Вспомним вопль Раскольникова о своей «правоте» как раз перед признанием: «Никогда, никогда не осознавал я этого, как теперь, и более чем когда-нибудь не понимаю моего преступления! Никогда, никогда не был я сильнее и убежденнее, чем теперь!..»

«Никогда, никогда я...» — «Никогда, никогда люди...»

Но где тут «добрая цель» — при таких-то результатах? Кто посмеет здесь признаться: «Я этого и хотел!» Кто не отшатнется и не скажет: «Я этого не хотел! Я не этого хотел!» — вечный припев всех «преступающих черту» и получающих не то, на что рассчитывали.

Лизавета, мать, явка с повинной? — «Промах», «простой промах»... А если сказать ему, что, не будь одного «промаха», был бы другой, не будь одних «случайностей», явились бы иные,— все равно его этим не опровергнуть. Ошибка для него пока — лишь в практике, а не в теории: если жизнь противоречит теории, тем хуже для нее, для жизни. Значит, ее, жизнь, и надо ломать. Сама жизнь оказывается «случайностью», «мелочью», «неловкостью», «глупостью», «промахом», «подлостью» ненужной «эстетикой».

Раскольников исступленно убежден в своей правоте, убежден тем более, что в корысти, в грубой корысти, в страсти к «комфорту» упрекнуть его невозможно. В карман он не норовит и ни денег, ни крови своей не жалеет. Раскольникову, как и Ивану Карамазову, «не надобно миллионов, а надо скорее мысль разрешить». Но какую мысль? как разрешить? — вот в чем вопрос.

И чем больше он бескорыстен, такой идеалист-кредоносец, тем убежденнее будет он защищать свой метод проб и ошибок, пока... пока страшные сны не станут явью или пока мы наконец не усомнимся в главном — именно в чистоте его изначальных помыслов и не перестанем верить ему на слово.

Да и верит ли он сам тому, что́ говорит? Не слышится ли в каждом слове его какого-то надрыва? Почему убежденность его *безрадостна*? Почему Раскольников называет свою мечту — *«проклятой»*? Почему автор так пишет о Раскольникове, рассказывающем о своей мечте Соне: «Он был в каком-то *мрачном* восторге»? Почему, когда мать радостно говорит сыну: «Полно, Родя, я уверена, все, что ты делаешь, все прекрасно!» — тот отвечает, «скривив рот в улыбке»: «Не будьте уверены!»

Что же это за «истина», каждый шаг которой отмечен, оплачен кровью, смертью, бедами людей, а последний шаг — всеобщим кровопусканием? Что это за детоубийственная, матереубийственная и самоубийственная «справедливость»? Что за здоровое семя, плод которого — «мор»? Почему то, что написано пером, доделывается топором? Что это за железная, ничем не опровержимая логика, в которой жизнь людская — лишь материал для силлогизмов? Что это за «спокойная совесть», которая все время надрывно кричит о своем «спокойствии»? И, наконец, что это за «бескорыстие», смертельно опасное для других, а себе якобы ничего — совсем, совсем ничего — не требующее? Так ли уж и ничего? Так ли уж и совсем?

Действительно ли дорога в ад вымощена благими намерениями?

«ГЛАВНОЕ ВЛАСТЬ!.. ВОТ ЦЕЛЬ!»

> «Я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил... вот вся причина!»

Можно, конечно, подсчитать, сколько раз Раскольников говорит о том, что своим преступлением «хотел добра людям», а сколько — повторяет: «для себя убил». Подсчитали. И что же? Нашли наконец строго научное соотношение «позитивных» и «негативных» мотивов преступления? Однако не придем ли мы этим путем

лишь к «арифметике», сродни раскольниковской? Ведь если допустить, что в мотивах преступления остается хоть один-единственный атом «позитивного», все равно получится вольное и невольное *оправдание*, оправдание *всего* преступления, преступления в целом, а не какой-то его части, доли, процента и проч. Признайте право на существование такой «позитивной» части преступления, а где критерий определения? Как вычислить эту часть? Одни захотят ее увеличить, другие — уменьшить. Но это уже *все равно*, раз право такое признано в принципе. Это же и есть право на преступление «по совести».

Уже из «статьи» следует, что, разделив всех людей на «два разряда», Раскольников относит себя, конечно, к «высшему разряду». Как может такое разделение, такая претензия совмещаться с «добрыми» целями?

В первом разговоре с Порфирием Раскольников признает: «Одним словом, у меня все равносильное право имеют и «да здравствует вековечная война»...» — «Вековечная война» как выражение любви к человечеству?

Дело проясняется в мысленном монологе Раскольникова после этого разговора: «Нет, те люди не так сделаны; настоящий *властелин*, кому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, *забывает* армию в Египте, *тратит* полмиллиона людей в московском походе и отделывается каламбуром в Вильне; и ему же, по смерти, ставят кумиры,— а стало быть, и *все* разрешается. Нет, на этаких людях, видно, не тело, а бронза!.. Прав, прав «пророк», когда ставит где-нибудь поперек улицы хор-р-рошую батарею и дует в правого и виноватого, не удостоивая даже и объясниться... Повинуйся, дрожащая тварь, и — *не желай*, потому — не твое это дело!» — «Хор-р-рошая батарея» как «спасительная идея»?

Еще одно признание. «Свобода и власть, а главное власть! Над всей дрожащей тварью, над всем муравейником!.. Вот цель! Вот тебе мое напутствие!» — говорит Раскольников Соне, обещая разъяснить это «напутствие» позже.

Вот эта *главная сцена признания*: «Соня, у меня сердце злое, ты это заметь; этим можно многое объяснить... Вот что: я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил... Я... я захотел *осмелиться* и убил... я только осмелиться захотел, Соня, вот вся причина!»

Оказывается, он и жаждал попасть в число тех «пророков», кому «все позволено»: «Кто много посмеет, тот у них и прав. Кто на большее может плюнуть, тот у них и законодатель, а кто больше всех может посметь, тот и всех правее!.. Я лгать в этом не хотел даже себе! Не для того, чтобы матери помочь, я убил — вздор! Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил; для себя убил, для себя одного: а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно быть было!.. И не деньги, главное, нужны мне были, Соня, когда я убил; не столько деньги нужны были, как другое... Мне другое надо было узнать, другое толкало меня под руки: мне надо было узнать тогда, и поскорее узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу!.. Тварь ли я дрожащая, или *право* имею...»

Не зачеркивает ли *одно* такое признание *все* сказанное о «добре людям», сказанное хоть сотни раз?

Раскольников сам зачеркивает это. Ведь еще за минуту до своего признания он говорил, «как будто заученное», что убил для того, чтобы помочь матери и сестре, чтобы «широко и радикально» обеспечить первые шаги и т. д. и т. п. А Соня с проницательностью любви не поверила ему и в тоске воскликнула: «Ох, это не то, не то... и разве можно так... нет, это не так, не так!» И тогда-то Раскольников и сказал: «А впрочем, я вру, Соня, давно уже вру... Это все не то; ты справедливо говоришь. Совсем, совсем, совсем тут другие причины!»

Не есть ли это — полное, безоговорочное уничтожение всякой неопределенности в мотивах преступления? Здесь же не сосуществование разных мотивов, «хороших» и «плохих». Здесь «плохие» не вместе с «хорошими», а *вместо* них, *против* них. Не так, что *и* те, *и* другие. А так, что *не* те, *а* другие.

И художественно-психологически сцена эта является шедевром точности: оба же они, Раскольников и Соня, говоря об убийстве, в сущности (неосознанно еще), *в любви* друг другу признаются, и тут уже не может быть никакой лжи.

Достоевский пишет от себя, что Раскольников — «мономан», человек, одержимый одной идеей. Какой? «Я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил... вот вся причина!» *«Мономан»* же здесь и значит *«мономотивность»*, одномотивность преступления.

«Тут книжные мечты, тут теоретически раздраженное сердце»,— говорит о его преступлении Порфирий. Не о таких ли «книжных мечтах» говорил и герой «Записок из подполья»: «Мы мертворожденные, да и рождаемся-то давно уж не от живых отцов, и это нам все более и более нравится. Во вкус входим. Скоро выдумаем рождаться как-нибудь от идеи». Раскольников и «рожден от идеи».

«Он был уже скептик, он был молод, отвлеченен и, стало быть, жесток»,— пишет Достоевский (жестокость следует не прямо из молодости, а из отвлеченности: *отвлеченность от жизни и есть жестокость*).

Но беда (и вина) Раскольникова в том, что его «проклятая мечта» поразила не только его ум, но и сердце. «Я сердцем зол; этим можно многое объяснить»,— говорит он Соне, и говорит правду.

«Ошибки и недоумения ума исчезают скорее и бесследнее, чем ошибки сердца; излечиваются же не столько от споров и разъяснений логических, сколько неотразимою логикой событий живой, действительной жизни, которые весьма часто, сами в себе, заключают необходимый и правильный вывод и указывают прямую дорогу, если не вдруг, не в самую минуту их появления, то во всяком случае в весьма быстрые сроки... Не то с ошибками сердца. Ошибки сердца есть вещь страшно важная: это есть уже зараженный дух... несущий с собою весьма часто такую степень слепоты, которая не излечивается даже ни перед какими фактами, сколько бы они ни указывали на прямую дорогу; напротив, перерабатывающая эти факты на свой лад, ассимилирующая их с своим зараженным духом...» [1]

У Раскольникова не только «ошибки ума», но и «ошибки сердца». У него «зараженный дух».

«Соня его боялась»,— пишет автор. Даже мать его боится — черта ужасная и точная. «Ведь он никого не любит, и никогда не полюбит»,— «отрезает» Разумихин.

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 11. СПб., 1895, с. 3—4.

«Мономан» (опять!), «тщеславие бешеное, исключительное»,— вот впечатление от него Зосимова, врача. «Да тут, может быть, вся-то точка отправления болезни и сидит!»

«Самолюбие непомерное... Пуще же всего тщеславие, гордость и тщеславие... Наполеон его ужасно увлек» — так характеризует Раскольникова и цинично-проницательный Свидригайлов.

Раскольников не просто исповедует теорию «двух разрядов», он живет, пытается жить по ней.

Что же остается от «доброй цели», если «прав пророк» со своей «хор-р-рошей батареей»? Вот с такими внутренними целями конечный результат предопределен. Непредвиденное, «нечаянное» оказалось закономерным. Раскольников пожинает то, что сам посеял. Если начинаешь дело с лозунгом «Да здравствует вековечная война!», то и получишь в конце концов всеобщее взаимоистребление (пусть пока в бредовых снах). Если больше всех прав тот, кто больше всех может посметь, на большее плюнуть, то все и будут стремиться все посметь, все и станут на все плевать. Что написано таким пером, и должно доделываться топором. Здесь — соответствие полное. «Вековечная война» — и цель, и средство, и результат. После этого не скажешь: «Я этого не хотел! Я не этого хотел!»

И «миллионы», не нужные Ивану Карамазову, как и Раскольникову, суть гроши по сравнению с идеей «все позволено», с идеей «крови *по совести*».

Единственным средством для получения права на «все позволено» и может быть только само это право. Оно само себя доказывает, само себя творит. Не есть ли оно *самоцель*, осуществляющая себя как таковую? Раскольников вынужден признать эту логику, отнюдь не осуждая ее, а, наоборот, возвеличивая, отнюдь не сдаваясь, а даже наступая. Он признается себе «гордо и самоуверенно»: «Сила нужна, сила; без силы ничего не возьмешь; а силу надо добывать силой же...»

Не столь уж благими — совсем не благими — намерениями вымощена дорога в ад, как кажется.

«Еще хорошо,— говорит Порфирий,— что вы старушонку только убили. А выдумай вы другую теорию, так, пожалуй, еще и в сто миллионов раз безобразнее дело бы сделали!» Но сам Достоевский — как художник — и реализует возможность, даже неизбежность

такого финала уже из этой теории — в последних снах Раскольникова [1].

Раскольников мог бы сказать о себе словами героя «Сна смешного человека»: «Дело в том, что я... развратил их всех!.. Знаю только, что причиною грехопадения был я». Этот герой сравнивает себя со «скверной трихиной» (тоже «трихина»!), с «атомом чумы, заражающей целые государства» (тоже «моровая язва»!). А в итоге: «Скоро, очень скоро брызнула первая кровь: они удивились и ужаснулись, и стали расходиться, разъединяться... Каждый возлюбил себя больше всех, да и не могли они иначе сделать. Каждый стал столь ревнив к своей личности, что изо всех сил старался лишь унизить и умалить ее в других; и в том жизнь свою полагал». Общество разделилось на «премудрых» и «непремудрых» (тоже «два разряда»!), причем «для ускорения дела «премудрые» старались поскорее истребить всех «непремудрых» и не понимающих их идею, чтоб они не мешали торжеству ее...» — Те же последние сны «премудрого» Раскольникова, только еще более кошмарные.

Когда Достоевский задумал в начале шестидесятых годов переработать «Двойника» (как раз перед «Преступлением и наказанием»), он намеревался словно взорвать скромные мечты Голядкина. Уже не о титуле коллежского асессора грезит Голядкин: «Мечты сделаться Наполеоном, Периклом, предводителем русского восстания... Проект о благоденствии России... Кислород и водород перевертывают ему голову. Нет более Всевышнего Существа. Что же будет с министерством и с начальством? *Сон.* Все упразднено. Люди вольные. Все *бьют друг друга* явно на улице» [2]. Разве не про-

---

[1] Н. Страхов объявил этот бред Раскольникова «явным сочинительством», «холодною аллегорией» («Отечественные записки», 1867, № 4). Но Раскольникову — «мономану», идеологу — и должен был наконец присниться «идеологический» сон: он и во сне должен был увидеть полное осуществление своей «проклятой мечты». Кстати, вот как отреагировал Достоевский на замечание Страхова: подготавливая отдельное издание «Преступления и наказания», он заменил слово «сон» (как было в «Русском вестнике», где впервые печатался роман) на более точное — «сны».

[2] «Литературное наследство», т. 83. М., «Наука», 1971, с. 138, 178, 179.

резаются здесь те страшные ноты, что зазвучат в бреду Раскольникова и в «Сне смешного человека»?

«Весь мир осужден в жертву какай-то страшной, неслыханной и невиданной моровой язве...» Не осуждены ли в жертву идеям «статьи», в жертву «новому слову» и процентщица, и Лизавета, и мать, и вообще все те, не названные по именам, миллионы, которых заочно зачислили в «низший» разряд? («Вот и разгадка вещей!»)

«Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей...» Не в том ли и состоит замысел Достоевского, чтобы разглядеть эти «трихины» как бы под микроскопом, чтобы подвергнуть микроскопическому же художественному анализу идеи и душу убийцы-самоубийцы — зачинателя всеобщего убийства-самоубийства, чтобы найти наконец противоядие «трихинам»?

«НЕЧАЯННОЕ УБИЙСТВО»

> «Но вот что скажите: чем же бы отличить этих необыкновенных-то от обыкновенных? При рождении, что ль, знаки такие есть?»

Если Раскольников хочет убить процентщицу, чтобы отомстить за Лизавету, чтобы помочь потом Лизаветам, то почему же он убивает *эту* Лизавету? Во имя ее самой? Или во имя *других* Лизавет? Почему, не задумываясь, готов к тому, чтобы Миколка вместо него на каторгу пошел? Во имя *других* Миколок? Или?..

«Два разряда», «высшие» и «низшие», «собственно люди» и «не-люди», «материал для унавоживания»... А куда отнести близких, сестру, мать? Тоже к «низшему»? К «не-людям»? К «вошам»? Или для родственников исключение? Тогда ведь в теории поправочка нужна.

А как разделить детей?..

Раскольников *боится* такого — неизбежного — заострения выдвинутого им же самим вопроса, боится квалифицировать по означенному виду насекомых сестру и мать.

Но идеи обладают неумолимой логикой. Если все люди делятся на «два разряда», то можно их сначала — по деликатности — обозначить как «высший» и «низший», можно даже сказать, что слово «низший» не должно «унижать» (так Раскольников и говорит). Но какие бы

слова при этом ни употреблять, никуда не уйдешь от того факта, что все разделены на «собственно людей» и «не-людей», что разделением этим именно даруется или отнимается право на жизнь.

Людей он делит на «гениев» и негениев, то есть «вошей». Само основание этого деления выдает ненасытное и необузданное тщеславие. Но титул этот не менее привлекателен и другим—освобождением человека от совести, возможностью стать «по ту сторону добра и зла»: раз гений — значит всё дозволено. Тут уже не о совместности-несовместности гения и злодейства идет речь, а о том, что злодейство-то *и есть* «гениальность», и чем больше злодейство, тем больше и «гениальность»...

Раскольников видит в своей теории «двух разрядов» величайшее открытие и не видит, что на деле он лишь присоединяется к вековечной логике ненавистного ему мира.

Теория «двух разрядов» — даже не обоснование преступления. Она сама уже и есть преступление. Она с самого начала решает, предрешает один вопрос — кому жить, кому не жить. И заочный, абстрактный список «низшего» разряда (список, который, конечно же, составлен самими «высшими») неизбежно превращается на деле в очень конкретный список, имя которому — проскрипции. Если введен критерий «двух разрядов», то главное дело уже сделано. Остальное приложится. Старуха-процентщица по этому списку — лишь самая бесполезная, самая вредная «вошь». С нее дело лишь начинается, но далеко-далеко не кончается. Да и где, собственно, критерий-то? Где «знаки»? Их нет, кроме одного, кроме того, что «Я» — само себе «знак», само себе критерий, само себя назначает.

«Бедная Лизавета! — восклицает Раскольников.— Зачем она тут подвернулась!.. Странно, однако ж, почему я об ней почти и не думаю, точно и не убивал?»

Раскольников не думает о Лизавете прежде всего потому (если не исключительно), что для него это — слишком страшно.

Сам он объясняет убийство Лизаветы «нечаянностью» («подвернулась»!). Суд принял еще во внимание «ипохондрическое состояние» преступника. Но если «нечаянно», да еще в момент аффекта, то вроде бы и раздумывать нечего.

Однако к какому разряду относится Лизавета? Яс-

но — к «низшему». Значит, ею можно пренебречь, то есть, в частности, убить? Не обязательно,— может ответить Раскольников. Ну, а если убить для того, чтобы произнести «новое слово»?.. Выходит, что убийство это, хотя и «нечаянное», непредвиденное, произошло все-таки закономерно, по теории. Если ее не убивать, то ведь «нового слова», пожалуй, никто и не узнает.

И все же: а вдруг в момент ее убийства в Раскольникове сработала не «арифметика», а просто действовал инстинкт самосохранения? Было и это. Бывало это и потом, например, в конторе, когда Раскольников убедился, что на него нет подозрений в убийстве: «Торжество самосохранения, спасение от давившей опасности — вот что наполняло в эту минуту все его существо... Это была минута полной, непосредственной, чисто животной радости».

«Чисто животной»! Это Достоевский от себя пишет. И это — «черта драгоценная», говоря его же словами. И еще он от себя же напишет о *«звериной хитрости»* Раскольникова, заметающего следы. Не раз еще будет ждать Раскольникова «чисто животная радость» вместо чисто животного страха в награду за чисто животную хитрость. Все это так. Только о чем это говорит? Не о том ли, что теория «двух разрядов» и *соответствует* такой радости, такому страху и такой хитрости? Не о том ли, что «эстетическая» теория эта сначала «низший разряд» в не-люди зачислила, а на практике сама из человека не-людя сделала? Неправота цели и превратилась в животный страх, изощренная «казуистика» — в животную хитрость, а от величия и гордыни осталась лишь животная радость. Полное развенчание теории «двух разрядов».

Инстинкты инстинктами, аффекты аффектами, болезнь болезнью. Даже все преступление можно списать по болезни. Но припомним Порфирия Петровича: «Зачем же, батюшка, в болезни-то, да в бреду все такие именно грезы мерещатся, а не прочие? Могли ведь быть и прочие-с?» Почему в аффекте-то этом он *себя* пожалел, а не Лизавету? Ведь мог бы и на каторгу пойти (за старуху), зато Лизавета осталась бы жить — *жить*! Но нет. «Новое слово» свое дороже жизни чужой оказалось.

Лизавета нарушила «чистоту эксперимента»... Да «чист» ли сам «эксперимент»?!

А «подвернись» на место Лизаветы Соня? Убил бы? Да еще проще: Лизавету ведь он знал (все-таки рубашки ему чинила), а Соню и в глаза не видывал.

Раскольников не случайно убил Лизавету. Он лишь случайно не убил Соню.

Еще вопрос: а ну как другой Раскольников этого, нашего, за «вошь» сочтет и решит для самопроверки на тот свет отправить, чтобы свое «новое слово» сказать? Всегда ведь среди «необыкновенных» найдутся любители попасть в еще более «необыкновенные» и т. д. и т. п. Идея «двух разрядов» — смертоносный бумеранг, увернуться от которого невозможно.

И еще: а если кто-нибудь другой, тоже исповедующий теорию «двух разрядов», решит, что ему для самопроверки необходимо убить мать Раскольникова или сестру его,— как отнесется к этому Родион Романович? Обрадуется единомышленнику? А если не обрадуется, то ведь опять непоследовательность получается.

И последний вопрос, самый страшный: а случись (пусть один шанс из миллиарда) на месте Лизаветы сестра, мать? Убил бы? Неужели и в этом случае сработал бы аффект, инстинкт самосохранения? А если бы не сработал, значит, в теории действительно поправочка нужна — для родственников все-таки исключение? А для детей? Но тогда ведь и треснет вся монолитность теории — мнимая монолитность бесчеловечной теории.

«Я НЕ ТЕБЕ ПОКЛОНИЛСЯ»

> «Вдруг странное, неожиданное ощущение какой-то едкой ненависти к Соне прошло по его сердцу».

Ненависть к Соне?! К «вечной» Сонечке? К «тихой Соне», спасающей Раскольникова и готовой идти за ним на край света? Здесь патология, но только особого рода,— все та же патология идеи «двух разрядов».

После слов о «едкой ненависти» читаем: «Как бы удивясь и испугавшись сам этого ощущения, он вдруг поднял голову и пристально поглядел на нее: но он встретил на себе беспокойный, до муки заботливый взгляд ее; тут была любовь; ненависть его исчезла, как призрак; это было не то; он принял одно чувство за другое».

Что́ можно, что нужно ожидать от «необыкновенного» человека, пришедшего за помощью к «обыкновенному»? Он будет поминутно презирать себя за «слабость», а другого — ненавидеть за свое «унижение». Чего больше всего боится «высший» разряд, когда открывается перед «низшим»? «Позора» своего больше всего боится, «позора» — прежде всего в своих собственных глазах: не выдержал, мол, Наполеон несостоявшийся...

«Да и страшна была ему Соня. Соня представляла собою неумолимый приговор, решение без перемен. Тут — или ее дорога, или его». Поэтому-то он с ней и борется. Поэтому-то порой ненавидит. Она его любит. Он — начинает ее любить, но боится этой любви — какой же он тогда Наполеон?..

Моменты неприязни к Соне отсюда понятны. Но откуда ненависть, особая ненависть, «неожиданная» даже для самого Раскольникова? Что все-таки ожидал он увидеть в ее глазах?

У человека, одержимого гордыней,— мания подозрительности. Ему мерещится, что все только и мечтают о том, чтобы его «унизить», вычеркнуть из списка «высшего» разряда. Для него вся жизнь — непримиримая борьба самолюбий, борьба, где искренность — это лишь непростительная «слабость», которой тут же кто-то должен воспользоваться. И он, такой человек, всем и каждому *приписывает* подобное же представление о жизни, а потому не только сам себя презирает за свою «слабость», но боится, что и другие будут его презирать.

Но неужели Раскольников и Соню подозревает во всем этом? Неужели он и ее боится? Именно так.

Не случайно это ощущение возникло сразу же *после* того, как Соня отказалась принять его логику («Лужину ли жить и делать мерзости или умирать Катерине Ивановне?»). Он ведь надеялся, что Соня его поддержит, что она и ношу его на себя возьмет да еще и с ним во всем согласится. А она вдруг — не соглашается. Но для «премудрого», для человека, одержимого желанием во что бы то ни стало быть «правым», одно из самых унизительных состояний — это когда его хитроумные силлогизмы разбиваются элементарной логикой жизни. Соня, «слабенькая», «непремудрая», и вдруг — опровергает такого «премудрого», такого титана... Кто не согласен с ним, тот, стало быть, и соби-

рается его унизить. Отсюда — взрыв подозрительности, превратившейся в ненависть.

Не случайно это ощущение ненависти возникло как раз в самый последний момент *перед* страшным для Раскольникова признанием в убийстве. Это ощущение и должно было спасти его от признания. Если бы он увидел в глазах Сони хоть малейший намек на то, что́ ожидал увидеть, он ни за что бы не признался ей, однако: «тут была любовь»...

Но уже после того, как он признался в убийстве, прежняя подозрительность вдруг вспыхнула в нем: «И что тебе, что тебе, ну что тебе в том, если б я сознался сейчас, что дурно сделал? Ну что тебе в этом глупом торжестве надо мною?» Вот оно, главное слово — «глупое торжество». Вот какое чувство выискивал он в ее глазах и боялся найти. Да, да, больше всего он боится «глупого торжества» над собой даже со стороны Сони! На «торжество» (конечно, не глупое) имеет право один только он.

Соня совсем недавно получила желтый билет. Раскольников только что совершил преступление. Линии их жизни пересеклись в самой критической точке для них. Их души соприкоснулись именно в тот момент, когда они еще обнажены для боли, своей и чужой, еще не привыкли к ней, не отупели. Раскольников отдает себе полный отчет в значимости этого совпадения. Поэтому он и выбрал Соню, еще заранее выбрал,— для себя прежде всего.

И вот, даже придя к Соне в первый раз (придя ради себя, а не ради нее), Раскольников начинает пытать ее: «Не каждый день получаете-то?» Какой чудовищный вопро́с девочке, вопрос совершенно в духе «подпольного» человека— Лизе.

«С Полечкой, наверное, то же самое будет»,— добивает он Соню. (А с Полечкой, наверное, то же самое было бы, подвернись она вместо Лизаветы? — этого-то вопроса себе он не задает!)

«— Нет! Нет! Не может быть, нет! — как отчаянная, громко вскрикнула Соня, как будто ее вдруг ножом ранили.— Бог, бог такого ужаса не допустит.

— Других допускает же.

— Нет, нет! Ее бог защитит, бог! — повторяла она, не помня себя.

— Да, может, и бога-то совсем нет,— с каким-то да-

же злорадством ответил Раскольников, засмеялся и посмотрел на нее».

Здесь могут одинаково вознегодовать и верующий и атеист.

Соня рыдает. «Прошло минут пять. Он все ходил взад и вперед, молча и не взглядывая на нее. Наконец подошел к ней; глаза его сверкали. Он взял ее обеими руками за плечи и прямо посмотрел в ее плачущее лицо. Взгляд его был сухой, воспаленный, острый, губы его сильно вздрагивали... Вдруг он весь быстро наклонился и, припав к полу, поцеловал ее ногу...

— Что вы, что вы это? Передо мной!..

— Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился,— как-то дико произнес он и отошел к окну».

«Я не тебе, я всему страданию человеческому...» А почему, собственно, «не тебе»?..

Не перед *собой* ли больше всего продолжает (пока) преклоняться Раскольников?

Теория его запрещает сострадание. Жизнь — заставляет сострадать. По теории — «высший» разряд должен презирать «низший», но, столкнувшись с *глазами* Сони, Раскольников не может не сострадать. И это противоречие пронизывает каждое его слово, каждую его мысль, каждый его поступок. Ведь он мог так же преклониться и перед Лизаветой, которую убил. И мог убить Соню, перед которой преклонился.

«Я не тебе... я всему страданию...» Даже эти, с болью произнесенные слова, внутренне противоречивы. Противопоставление это невольно выдает тайну абстрактного гуманизма, который великолепно сочетается с жестокостью по отношению к конкретному живому человеку. Не так уж, в сущности, трудно воскликнуть: «Вечная Сонечка!» Куда труднее — да и невозможно пока — исключить ее из «низшего» разряда и вообще отказаться от этих разрядов.

Достоевский писал: «Любить общечеловека значит наверно уж презирать, а подчас и ненавидеть стоящего подле себя настоящего человека» [1]. И еще: «Кто слишком любит человечество вообще, тот, большею частию, мало способен любить человека в частности» [2].

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 9. СПб., 1895, с. 203.

[2] «Литературное наследство», т. 83, с. 311.

«В отвлеченной любви к человечеству любишь почти всегда одного себя»,—открывает вдруг и Настасья Филипповна («Идиот»). «Чем больше я люблю человечество вообще, тем меньше я люблю людей в частности, то есть порознь, как отдельных лиц,— скажет Иван Карамазов.— Я никогда не мог понять, как можно любить своих ближних. Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних».

«Я не тебе... я всему страданию...» Слова эти произносит язык еще «грешный, празднословный и лукавый». Раскольников хочет сказать одну правду, но одновременно *проговаривается* — невольно — о другой. Без предыдущих жестоких вопросов, без этого дикого «не тебе» вся сцена была бы возвышенной, но — слишком возвышенной, была бы лишь трогательной, а не трагической. Это далеко еще не то коленопреклонение перед той же Соней (в Эпилоге), когда снимется это страшное противоречие (не тебе, а всем) и когда вообще не понадобится слов.

Но до Эпилога далеко, а пока Раскольников еще много раз будет говорить: «Э-эх, люди, мы розные! Не пара. И зачем, зачем я пришел! Никогда не прощу себе этого!» «Розные», «не пара» — опять «два разряда», опять эта проклятая идея — в сердце, а не в уме только. Он еще почувствует, что «может быть, действительно возненавидит Соню, и именно теперь, когда сделал ее еще несчастнее». И это уже после коленопреклонения «всему страданию человеческому»!

«ОДНОГО ПОЛЯ ЯГОДЫ»

«Вот какие мы богачи!»

Ненависть Раскольникова к Лужину и Свидригайлову, казалось бы, безусловно должна быть поставлена ему «во спасение». Но так ли уж и безусловно?

Недаром Свидригайлов говорит: «Между нами есть какая-то общая точка, а?.. Ну, не правда ли я сказал, что мы одного поля ягоды?» Недаром повторяет: «Ведь вы пошли ко мне... мало того, что по делу, а за чем-нибудь новеньким? Ведь так? Ведь так? Ну представьте же себе после этого, что я сам-то, еще ехав сюда, в вагоне, на вас же рассчитывал, что вы мне скажете что-нибудь новенького, и что от вас же удастся мне чего-

нибудь позаимствовать! Вот какие мы богачи!..» Это буквально навязчивая мысль Свидригайлова. Даже сообщая о том, где он живет, Свидригайлов придает своим словам зловещую и саркастическую двусмысленность: «Я ведь от вас очень недалеко стою». И не замыкается ли свидригайловская фраза о «новеньком» на раскольниковскую «статью»: «Одним словом, я вывожу, что и все не то что великие, но и чуть-чуть из колеи выходящие люди, то есть чуть-чуть даже способные сказать что-нибудь новенькое, должны по природе своей быть непременно преступниками».

Неодолимая сила притяжения Раскольникова к Свидригайлову — это меньше всего страх перед тем, что тот узнал, подслушал тайну убийства. Сила эта возникла еще до раскрытия тайны. Свидригайлов «подслушал», «подглядел» помыслы Раскольникова, причем чуть ли не с первого мгновения их встречи и даже раньше. Пятидесятилетний, кажущийся уверенным в себе, Свидригайлов приворожил юношу своей тайной, тайной сохранения «спокойной совести» в преступлении.

Свидригайлов — своего рода черт Раскольникова. Первое явление Свидригайлова удивительно сходно с явлением черта Ивану Карамазову: он возникает словно из бреда (Раскольникову только что снилась убитая и хохочущая над ним старуха). «Неужели это продолжение сна?» — вот его первая мысль. А потом вдруг Раскольников засомневался, что тот вообще был: «Мне подумалось... мне все кажется... что это может быть и фантазия». Больной же Иван, наоборот, настаивает на том, будто черт был на самом деле: «Это не сон! Нет, клянусь, это был не сон, это все сейчас было!..» Один действительность принимает за бред, другой — бред за действительность.

«Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых»,— яростно кричит Иван черту, а потом добавляет: «Он мне, впрочем, сказал про меня много правды. Я бы никогда этого не сказал себе». Раскольников тоже свое узнает в Свидригайлове, а потому сильнее и ненавидит его, хотя (потому же) и тянется к нему.

Но не свое ли угадывает он еще и в Лужине, который ведь в столичный город, кроме дел своих, тоже

за «новеньким» приехал: «Я же рад встречать молодежь: по ней узнаешь, что нового». Когда Лужин восклицает по поводу убийства ростовщицы: «Но, однако же, нравственность? И, так сказать, правила...» — Раскольников вмешивается:

«— Да об чем вы хлопочете? По вашей же вышло теории!

— Как так по моей теории?

— А доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать...»

Он говорит — «по вашей теории», а сам отлично знает, что может сказать и — «по моей», «по нашей»: и та и другая есть «приглашение к убийству». И хотя Лужин маниакально служит «миллиону», а Раскольникову надо лишь «мысль разрешить», но «мысль» эта и «миллион» покупаются, в сущности, одной и той же ценой: платят за них одни и те же — «слабенькие». Лужин Раскольникова с Соней в «материал» зачислил, а Раскольников — его, но опять с Соней. Соня-то в «материале», что у Раскольникова, что у Лужина, у всех у них в «материале», всегда в «материале». А потом: «Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит!..»

Раскольников — абсолютно бескорыстен в смысле погони за «комфортом». Раскольников — безгранично корыстен в своем стремлении попасть в «высший разряд». Достоевский и открывает тайную корысть видимого бескорыстия.

И Лужин оказывается вдруг не врагом Раскольникова, а лишь его социальным соратником и соперником, пусть противным, бездарным, но таким, который самим фактом своего существования карикатурит теорию Раскольникова, выявляя ее сущность. Это-то больше всего и бесит Раскольникова.

Понятны его чувства — смесь отчаяния и бунтарства, когда он хочет «взять просто-запросто все за хвост и стряхнуть к черту!». Но нельзя «просто-запросто» переделать этот мир. «Просто-запросто» это и значит — «все за хвост и к черту!». Лекарство Раскольникова опаснее, чем болезнь. Да и никакое оно не лекарство — тоже отрава. В своем анархическом бунте против ненавистного ему мира Раскольников не только использует средства этого мира, но, в сущности, заимствует и его цели. Его бунт лишь увековечивает преж-

ний порядок и способен лишь возвести старую мерзость в куб. Более того: такой порядок и нуждается в таком бунте, нуждается в преступлениях, чтобы, лицемерно и высокопарно осуждая их, поддерживать «на высоте» свое нравственное самосознание. Преступления раскольниковых позволяют лужиным выступать «столпами общества».

И оказывается — для того, чтобы ненавидеть и презирать даже таких людей, как Лужин и Свидригайлов (даже ростовщицу!), чтобы бороться с ними, надо еще иметь право на ненависть и презрение, надо иметь моральное право на такую борьбу. Раскольников такого права не имеет уже, теряет его. Он в любой момент может получить убийственное обвинение: «А сам каков?» Он и получает такое обвинение, когда укоряет Свидригайлова в том, что тот подслушивает у дверей. Свидригайлов отвечает ему с резоном: «Если же убеждены, что у дверей нельзя подслушивать, а старушонок можно лущить чем попало, в свое удовольствие, так уезжайте куда-нибудь поскорее в Америку!»

И легко представить себе искреннюю и страшную радость Лужина, когда он узнает, кто убил. Да и чем он хуже Раскольникова в своих-то глазах и даже с позиций раскольниковской «статьи»? Он-то подлость свою выдерживает без всяких угрызений совести. А почему? Потому, что искренне убежден, что Раскольников — бездельник, а Соня — безнравственна, общество развращает и что если сегодня не украла, то завтра непременно украдет. Да ведь, может, и вправду могла бы, как попривыкла. И к профессии своей могла привыкнуть (об этом и Раскольников думает). Вот, мол, он, Петр Петрович, и восстанавливает справедливость, подложив ей деньги. Тоже «ускоритель» прогресса исторического! Тоже «двигатель»!

Между Раскольниковым, Лужиным и Свидригайловым, ненавидящими, боящимися и презирающими друг друга,— действительно есть «общая точка». Это — «возлюби прежде всего одного себя». Это — «я и сам хочу жить, а то лучше уж и не жить». Это — «все позволено». Это — «арифметика», «кровь по совести», «приглашение к убийству». Вот какие они богачи. «Трихина» — вот их «общая точка». И в апокалипсической финальной картине романа видятся не только раскольниковы, но и лужины, пересчитывающие свои деньги,

и свидригайловы с «разожженным угольком в крови», доводящие детей до самоубийства.

Но что ни говорить, а свести всего Раскольникова к «общей точке» с Лужиным и Свидригайловым, конечно, нельзя. Вопрос куда сложнее. Дело вообще не в изобличении и не в оправдании Раскольникова, а в понимании его трагедии.

«ДВА ПРОТИВОПОЛОЖНЫЕ ХАРАКТЕРА...»

«...как будто что-то ужалило Раскольникова. В один миг его как будто перевернуло».

Была у Раскольникова — конечно, была — и правая цель (порой она дает себя знать и сейчас). Но она *не в преступлении*, не в «арифметических» расчетах. Она — в прежней юношеской аксиоме, в вере во «всеобщее счастье», в сострадании к людям. В безрасчетном спасении детей из горящего дома. В «неарифметической» помощи умирающему товарищу или Мармеладовым. В «антиарифметической» готовности донести на себя, лишь бы спасти сестру от Свидригайлова. И правая цель здесь определяет правые средства, и средства эти выявляют такую цель и ведут к правым результатам. Но есть в нем — и побеждает на время, на долгое время — цель неправая, преступная: самопроверка своей «необыкновенности» за счет других.

Две цели, два закона, борющиеся в душе Раскольникова, спроецированы, с одной стороны, на Свидригайлова и Лужина, с другой — на мать, сестру, Соню... В этом — тоже художественное «уничтожение неопределенности» мотивов преступления.

«Да как вы, вы, *такой*... могли на это решиться?.. Да что же это?» — недоумевает Соня.

«Шиллер-то, Шиллер-то наш, Шиллер-то!— говорит ему Свидригайлов.— Понимаю, какие вопросы у вас в ходу: нравственные, что ли? Вопросы гражданина и человека? А вы их по боку; зачем вам теперь-то? Хе-хе! Затем, что все еще гражданин и человек? А коли так, и соваться не надо было: нечего не за свое дело браться...» «Не за свое дело» взялся Раскольников. «Переступая», он насилует себя. Но когда он совершает те свои великодушные «движения», которым так радуются мать, сестра, Разумихин и которые так пленяют Соню и Поленьку,— он поступает естественно и свободно,

Открывается же Раскольникову простая глубина такой истины, которая опровергает всю его теорию «двух разрядов». Говорит же он Разумихину: «...ты всех их добрее, то есть умнее...» И это «то есть» — действительно открытие.

Раскольников не «односоставен». Князь Мышкин («Идиот») говорит о людях прежних веков, что они были «односоставными», в отличие от «многосоставных» людей нового времени. Раскол человека, его двойничество, «многосоставность» Достоевский начал исследовать еще в «Двойнике». И хотя он сам признавал несовершенство художественного воплощения своего замысла, он был прав, когда писал: «Серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил»[1]. Был прав, когда повторял: «Зачем мне терять превосходную идею, величайший тип по своей социальной важности, который я первый открыл и которого я был провозвестником? ...Они увидят наконец, что такое Двойник!»[2] В «Двойнике» он впервые расщепил ядро самосознания (вернее, самочувствования еще), но социальное оказалось слишком скрыто за психиатрическим, и финал «поэмы» (Голядкина везут в дом для сумасшедших), при убожестве внутреннего мира героя, невольно «закрывал тему». И когда Достоевский решил взорвать убогий мир Голядкина, превратить героя в идеолога («мечты сделаться Наполеоном, Периклом, предводителем русского восстания»), оказалось, что маленький изначальный «Голядка» просто вместить не мог в себя столь грандиозные идеи. Для этого нужен был какой-то совершенно новый Двойник. И Достоевский «отдает» эти идеи новым своим героям. Кто хочет увидеть, «что такое Двойник», пусть и посмотрит на Подпольного, на Раскольникова, на Подростка, на братьев Карамазовых. В Подпольном «так и кишели противоположные элементы». И Подросток «лелеял в душе своей высочайший идеал рядом с величайшей подлостью и все совершенно искренне...». В «две бездны разом», бездны зла и добра, погружены Иван и Дмитрий, и даже Алеша чувствует потребность туда заглянуть...

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 11. СПб., 1895, с. 358.

[2] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М., 1927, с. 257.

Раскольников — развитие Двойника и одновременно — предвосхищение раздвоенности Ивана. Вспомним его слова: «А старушонку эту черт убил, а не я...» И не из таких ли строчек вырастет потом грандиозная сцена ночного кошмара Ивана Карамазова, сцена разговора его с чертом?

Во второй половине сложного и все усложняющегося XIX века Достоевский не устрашился наделить своего героя открыто-выразительной, вызывающе-наглядной фамилией, как бы в духе классицизма: Раскольников, расколотый человек (и какая здесь многоплановость: вспомним русский раскол).

Только в чем этот раскол? Между чем и чем идет борьба? На каком уровне?

Между правыми целями и лишь неправыми средствами? Между «хорошими» и «плохими» мотивами преступления?

Так кажется (большей частью) самому Раскольникову. Но эта кажимость выражает лишь поверхностный уровень его самосознания и грозит, если поверить ему на слово, оставить и наши представления о нем на его же уровне.

На самом же деле в душе Раскольникова происходит борьба мотивов за преступление и против него. Не в том, по Достоевскому, дело, как обосновывать преступление, а в том, что недопустимо его обосновывать как бы то ни было.

На самом деле в душе Раскольникова идет жестокая, непримиримая борьба правых и неправых целей, определяющих и свои средства.

Очень много проясняют слова Разумихина: «Полтора года я Родиона знаю: угрюм, мрачен, надменен и горд; в последнее время (а может, гораздо прежде) мнителен и ипохондрик. Великодушен и добр... Иногда, впрочем, вовсе не ипохондрик, а просто холоден и бесчувствен до бесчеловечия, право, точно в нем два противоположные характера поочередно сменяются».

«Два противоположные характера» — две противоположные цели.

И от себя Достоевский пишет: «...уже в следующую минуту это становился не тот человек, что был в предыдущую».

Буквально каждому факту со знаком «минус» в жизни, в сознании, в чувствах Раскольникова противо-

стоит факт другой, со знаком «плюс», и наоборот. Эта сшибка противоположных характеров, целей — с первой страницы и до последней. Эта сшибка — все время, во всем. Она — в уме и сердце, в словах и делах, в сознании и подсознании, наяву и во сне. Даже сны его — тоже разные, противоположные. Есть сон — предостережение от убийства. И другой сон — повторение убийства. Есть, в сущности, два финала романа. У Раскольникова «проклятая мечта», «мрачный восторг», «кровь по совести». Каждое слово его расколото, диалогизировано, в каждом, по выражению исследователя,— «внутриатомный контрапункт» [1]. Это и предопределяется борьбой «двух характеров».

Вот выразительная сценка этой борьбы. Раскольников только что прочел письмо матери (о Свидригайлове, о предстоящей свадьбе сестры, о скором их приезде в Петербург). Идет на бульвар. В голове — та идея. И уже не в виде мечты, «а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде». Вдруг — замечает пьяную девочку. За ней охотится какой-то франт. «Дело было понятное». Все, что творится внутри Раскольникова, обращается вовне, и нет уже для него никакой разницы между тем и другим. «Эй вы, Свидригайлов! Вам чего тут надо? — крикнул он, сжимая кулаки и смеясь своими запенившимися от злобы губами». «Свидригайловым» он называет незнакомца!

Вмешивается городовой. Раскольников умоляет его спасти девочку, сует ему последние двадцать копеек, а тот — сетует: «Ах, как разврат-то ноне пошел!..»

«В эту минуту как будто что-то ужалило Раскольникова. В один миг его как будто перевернуло. «Послушайте, эй! — закричал он вслед усачу.— Оставьте! Чего вам! Бросьте! Пусть его позабавится... Вам-то чего?» Городовой, конечно, не в состоянии понять этакую «диалектику», а Раскольников смеется ему в глаза. «Э-эх! — проговорил служивый, махнул рукой и пошел вслед за франтом и за девочкой, вероятно приняв Раскольникова или за помешанного, или за что-нибудь еще хуже». Раскольников же злобно говорит себе: «Двадцать копеек мои унес. Ну пусть и с того тоже возьмет, да и отпустит с ним девочку, тем и кончится...

---

[1] См.: М. М. Бахтин. Поэтика Достоевского. М., «Художественная литература», 1972, с. 379.

Да пусть их переглотают друг друга живьем — мне-то чего?»

Но через мгновенье: «Бедная девочка!»

А еще через секунду: «Тьфу! А пусть! Это, говорят, так и следует. Такой процент, говорят, должен уходить каждый год куда-то... к черту, должно быть, чтоб остальных освежать и им не мешать».

Снова мгновенное превращение. Но не последнее: «Процент! Славные, право, у них эти словечки, они такие успокоительные, научные. Сказано: процент, стало быть, и тревожиться нечего. Вот если бы другое слово, ну тогда... было бы, может быть, беспокойнее. А что, коль и Дунечка как-нибудь в процент попадет!.. Не в тот, так в другой?»

Перед нами — два абсолютно разных человека. «Право, точно в нем два противоположные характера поочередно сменяются», но сменяются здесь уже не по минутам, а по секундам.

Что́ его «ужалило»? что́ «перевернуло»? — «Трихина», «мечта проклятая»! Цель его переменилась: одна цель — одни средства, другая цель — другие средства. Это ощутимо здесь почти физически. Начал с подвига (спасает девочку) — кончает преступлением (отрекся от нее). Начал против «Свидригайлова» — кончает заодно с ним. Преступление — вместо подвига. В мотиве подвига — сострадание, надежда, добро. В мотиве преступления — отчаяние, озлобление, проклятие. И «маленькое» преступление — это точная модель большого.

Раскольников должен, во имя своей теории, отступаться от тех, за кого страдает. Должен презирать, ненавидеть и убивать тех, кого любит. Он не может этого вынести.

Раскольников должен любить тех, кого ненавидит. Должен быть союзником своих врагов. Вынести этого он тоже не может.

ГЛАВА 3. РОМАН («КАЗУИСТИКА»)

Возникает все же вопрос: однозначность истинных мотивов преступления — не слишком ли это просто? Однако ведь и сама борьба двух целей, двух законов в душе Раскольникова, если ее обнажить, если сбросить с нее все и всякие покровы, в самом деле — до ужаса — проста. Вся сложность как раз в том, что *понять* и *принять* эту простоту чревычайно трудно: она запутана сложнейшим самообманом. В этом-то смысле и надо, наверное, понимать стихи М. Петровых:

Ты думаешь, правда проста?
Попробуй — скажи...
И вдруг онемеют уста,
Тоскуя о лжи.

М. М. Бахтин в своей книге о Достоевском писал, что герой Достоевского — весь самосознание. Добавим, однако, что самосознание его героя исступленно и фатально стремится к максимальной точности, а это предполагает обнаружение и выкорчевывание самообмана: герой Достоевского — весь самообман, стремящийся избавиться от самого себя, жаждущий стать истинным, неподкупным самосознанием.

«Добро» ни в какой мере не является мотивом преступления Раскольникова. «Добро» сначала *противостояло* преступлению, потом *капитулировало* перед ним, а еще потом — стало *прикрывать* собой нагую правду: «Я просто убил, для себя убил, для себя одного...» «Добро» превратилось в самообман, а самообман — необходимое звено в сложнейшей структуре самосознания Раскольникова. И структура эта непостижима без выявления и рассмотрения этого звена.

Самообман и призван замаскировать внутреннюю борьбу противоположных целей и выдать ее за борьбу правых целей лишь с неправыми средствами. Самообман и предназначен скрыть внутреннюю борьбу моти-

вов за и против преступления и выдать ее за борьбу лишь «хороших» и «плохих» мотивов преступления.

Не Достоевский первый задумался и над этой проблемой. Она издавна волновала и философию и искусство. Б. Паскаль писал: «С какой легкостью и самодовольством злодействует человек, когда он верит, что творит доброе дело!» Эдмонд у Шекспира («Король Лир») восклицает: «В оправдание всего плохого у нас имеется сверхъестественное объяснение. Величайшая увертка человеческой распущенности — сваливать всякую вину свою на звезды!» Об этом думали и писали и Дидро («Племянник Рамо»), и Бальзак, и многие другие. Достоевский же впервые особо выделяет самообман преступного сознания и подвергает его небывало детальному, микроскопическому художественному исследованию, раскрывает *механизм* его действия.

Оказывается, прежняя «односоставность» человека означала не что иное, как сравнительную открытость, обнаженность борющихся в нем целей, законов, мотивов. А новейшая «многосоставность» героев Достоевского — не что иное, как замутнение «чистоты» этой же самой борьбы, как помехи, мешающие понять ее поляризацию. Иначе говоря: «многосоставность» — это небывалое совершенствование механизма самообмана.

«Я сам хотел добра людям...»

«Главное власть! ... Вот цель!»

«Я вру... давно уже вру...»

Итак, Раскольников просто... лжец, лицемер? Кого может удовлетворить такой ответ?

«У ИЕЗУИТОВ НАУЧИМСЯ»

> «Всяк об себе сам промышляет и всех веселей тот и живет, кто всех лучше себя сумеет надуть. Ха-ха!»

У Раскольникова, как ни парадоксально,— искреннейшее лицемерие. Он «врет», но прежде всего он «врет» *самому себе*. Сначала он от самого себя скрывает неправоту своих целей в преступлении.

В романе читаем: «Казуистика его выточилась, как бритва». Вот еще одно «уничтожение неопределенности», данное прямо от автора.

В Раскольникове работает хитрейший механизм самообмана: как ему ту «мысль разрешить», что «заду-

манное им — «не преступление»»? Этому и служит «арифметика».

Свидригайлов и здесь находит «общую точку» с Раскольниковым: «Всяк об себе сам промышляет и всех веселей тот и живет, кто всех лучше себя сумеет надуть. Ха-ха!»

«Америка», куда собирается ехать Свидригайлов, и есть *образ самообмана,* предельного самообмана. Но эта же «Америка» есть и доказательство безысходности самообмана: нельзя убежать от самого себя — ни в «Америку», ни даже на «другую планету».

Недаром перед сном своим «смешной человек» задумывается над вопросом: соверши он бесчестный поступок и окажись после этого на другой планете, что будет? что будет с ним, с новыми людьми? (Его сон и есть ответ на этот вопрос: от себя он не убежал, вернее, убежал с «трихиной» в душе и — «развратил их всех!») Бежит в Чермашню, а потом — в Москву, и Иван Карамазов бежит, обманывая себя, скрывая от себя сопричастность свою к преступлению.

Подпольный человек обманывает себя формулой — *чем подлее, тем сложнее:* «Соус тут состоял из противоречия и страдания, из мучительного внутреннего анализа, и все эти мученья и мученьица и придавали какую-то пикантность, даже смысл моему развратику,— одним словом, исполняли вполне должность хорошего соуса. Все это даже было не без некоторой глубины... У меня была благородная лазейка на всё...»

Об «искреннем лганье», об «иезуитстве перед самим собой» говорит и Подросток: «Главное в том, что имеешь всегда отговорку. Сколько я мучил мою мать за это время, как позорно я оставлял сестру: «Э, у меня «идея», а то все мелочи»,— вот что я как бы говорил себе. Меня самого оскорбляли, и больно,— я уходил оскорбленный и потом вдруг говорил себе: «Э, я низок, а все-таки у меня «идея», и они не знают об этом. «Идея» утешала в позоре и ничтожестве; но и все мерзости мои тоже как бы прятались под идею; она, так сказать, все облегчала, но и все заволакивала передо мной...»

И еще о самообмане Ивана Карамазова. Он даже определил границу своей жизни — лишь до тридцати лет: «до семидесяти подло», так как нельзя уже будет больше «себя надувать», нельзя будет и в под-

лости сохранить хоть «оттенок благородства». «Все это очень мило,— говорит Ивану черт по поводу формулы «все дозволено»,— только если захотел мошенничать, зачем бы еще, кажется, санкция истины? Но уже таков наш русский человечек: без санкции и смошенничать не решится, до того уж истину возлюбил». В тех же «Братьях Карамазовых» читаем еще: «Лгущий самому себе и собственную свою ложь слушающий, до того доходит, что уж никакой правды ни в себе, ни кругом не различает».

«Отчего у нас все лгут, все до единого?.. я действительно в этой поголовности нашего лганья теперь убежден... у нас, в России, в классах интеллигентных, даже совсем не может быть не лгущего человека. Это именно потому, что у нас могут лгать даже совершенно честные люди...» [1]

Это — одна из самых лейтмотивных идей Достоевского: «Не лгать теперь это, знаете,— подвиг» [2]. Не лгать себе — подвиг вдвойне: «Лганье перед самими собой у нас еще глубже укоренилось, чем перед другими» [3].

«Лганье перед другими» у Раскольникова — следствие лганья перед собой. Самообман — первичен по отношению к обману. Обмани себя, то есть убеди себя в своей «правоте»,— и обман других будет казаться уже не обманом, а высшей правдой.

Раскольников с самого начала предчувствует свой самообман. Он говорит о решении сестры выйти замуж за Лужина: «Свою собственную казуистику выдумаем, у иезуитов научимся (учиться к иезуитам собирался ехать и Иван Карамазов.— *Ю. К.*) И на время, пожалуй, и себя самих успокоим, убедим себя, что так надо, действительно надо для доброй цели. Таковы-то мы и есть, и все ясно, как день». Но даже в этом признании, даже в этот момент действует его «казуистика»: «Таковы-то мы и есть». «Мы»— это и мать, и сестра, и, оказывается, он, Раскольников. Но ведь они *ради него* «переступают», а он давно *себя ради* решил «переступить».

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 9. СПб., 1895, с. 320.

[2] «Литературное наследство», т. 83, с. 210.

[3] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 9. СПб., 1895, с. 453.

Он потом еще раз повторит подобное Соне: «Разве ты не то же сделала? Ты тоже переступила, смогла переступить. Ты на себя руки наложила, ты загубила жизнь... *свою* (это все равно)...» Но чувствует он, что *не* «все равно». Она — ради других, он — ради себя. Ее «преступление» еще не коснулось ее души, преступление же Раскольникова, начавшееся еще до убийства, уже давно искорежило ему душу. Соня, в сущности, свой подвиг считает «преступлением». Раскольников — свое преступление хотел бы выдать за «подвиг».

Поскольку он хочет осуществить свой замысел, постольку ищет — вольно и невольно — случай для его осуществления, ищет — и находит. Но поскольку он чувствует ложность этого замысла, он ищет — вольно и невольно — какого-то анонимного и всесильного провокатора, на которого можно было бы переложить свою вину. Ищет — и тоже находит: «Последний же день, так нечаянно наступивший, подействовал на него почти совсем механически... Как будто кто-то взял его за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественной силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее затягивать». «Колесо машины» здесь — не вне, а внутри него. «Кто-то» — это сам Раскольников, желающий «переступить» и боящийся «переступить». Это Раскольников, обманывающий себя, стремящийся переложить свою вину на «кого-нибудь», на «черта», на «машину»...

Получив письмо матери, он попадает в страшную западню: необходимость немедленного спасения родных соединяется с необходимостью самопроверки. А все-таки: *кто* подготовил западню? Признáется же он потом Соне: «Я вот тебе сказал давеча, что в университете себя содержать не мог. А знаешь ли ты, что я, может, и мог... Работает же Разумихин! Да я озлился и не захотел. Именно *озлился...*» Сама безвыходность ситуации, в которую Раскольников и сам себя загнал, скрывает от него («на время») истинные мотивы преступления.

Раскольников убеждает себя даже в том, что страдание и боль преступника — непременный признак его правоты и величия. Опять самообман, но утонченнейший. Эти страдания и «исполняют должность хорошего соуса». Раскольников предвосхищает здесь Инквизитора из «Братьев Карамазовых». Инквизитор, выступая

от имени Христа, давно уже не верит в него: «Мы скажем, что послушны тебе и господствуем во имя твое... В обмане этом и будет заключаться наше страдание, ибо мы должны будем лгать... Ибо лишь мы, мы, хранящие тайну, только мы будем несчастны. Будет тысячи миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла». Тут уже не «арифметика», но «алгебра», «высшая математика» иезуитства.

Когда один мелкотравчатый критик «блеснул» выражением Ларошфуко — «Лицемерие — дань, которую порок платит добродетели»,— Достоевский заметил: «Перифраза мудреца, дурак. Кто же не знает, что добродетель унижена, но добродетель никогда не платит дани, а если согласится, то она не добродетель. Она принуждена бывает. Но дело в том, что тут факт: как ни торжествует порок, но отчего ж он не становится выше ее. Порочные люди всегда кем-то принуждаемы говорить, что добродетель все-таки выше и все-таки молятся добродетели. Этот факт первой величины и ужасной глубины, факт из неразрешимейших,— вдумывались ли вы в него?» [1].

Кстати, Достоевский, постоянно перечитывая Пушкина, не мог не знать, вероятно, что Пушкин вдумывался в этот факт: «Человеческая природа, в самом гнусном своем уничтожении, все еще сохраняет благоговение перед понятиями, священными для человеческого рода» [2].

Факт вынужденного самообмана — тоже «факт первой величины». Самообман и означает, что порок платит дань добродетели, *боится* предстать в своем чистом виде и перед собой, и перед другими, а боится потому, что внутренне бессилен.

Непереименованное преступление — непереносимо, переименованное — даже вдохновляет.

Основное назначение «казуистики» — придумать «отговорки», «надуть себя», чтобы «веселей жить», то есть чтобы успокоить совесть. Это успокоение и достигается переименованием преступления в «непреступление» и даже в подвиг. Причем происходит двойное пе-

---

[1] «Литературное наследство», т. 83, с. 557—558.
[2] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1958, с. 148.

реименование: преступления в «непреступление», «минусов» в «плюсы», слабости в силу, и наоборот.

«Как много толковали о лживости чувств, как мало о лживости языка, от которого ведь неотделимо мышление! Но как в конце концов груб обман чувств, как утончен обман языка!» (Л. Фейербах.) «Болезнь сердца» и «болезнь ума» должны выдать себя за здоровье. Лживость чувств и лживость мысли должны выработать для этого свой лживый язык.

Когда Раскольников отступается от помощи пьяной девочке, он восклицает: «Процент! Славные, однако, у них словечки: они такие успокоительные, научные. Сказано: процент, стало быть, и тревожиться нечего».

Но «успокоительные, славные словечки» не только «у них», но и у него самого: «два разряда», «арифметика», «общие весы», «спасительная идея» и т. д. и т. п. У него — свой «процент». Вот он — «утонченный обман языка». Сказано: «арифметика», сказано: «общие весы», сказано: «кровь по совести» — и тревожиться нечего. Но не может он не тревожиться...

Перепутанность противоположных мотивов, борющихся в Раскольникове, говорит о трудности выработки точного самосознания героя и о сложности художественного (и научного) анализа проблемы. Истинные, глубинные мотивы преступления отражаются в раскольниковском сознании неадекватно. Здесь — не прямое, непосредственное и, уж конечно, не зеркальное отражение, а — сложное, опосредованное, деформированное. Но художественный микроанализ Достоевского вскрывает за видимостью суть и одновременно — реальное (и страшное) предназначение этой видимости. Расщепив ядро самосознания, художник и обнаруживает в нем самообман.

Когда были у Раскольникова действительно правые цели, тогда перед ним даже и не возникал вопрос о неправоте средств: они тоже были — соответственно — правые. И не надо было никому доказывать правоту целей. Это просто само собой разумелось и чувствовалось, без всяких рефлексий. Это было естественно, как дыхание. Почему же вдруг возник этот вопрос сейчас? Не потому ли именно, что понадобилось совместить несовместное? А как это сделать без «казуистики»?

Счет в раскольниковской «арифметике» — двойной.

«Сто больше одного» — это на словах, а на деле — один (Я!) больше и ста, и тысячи, и миллиона, потому что один — не просто один, а «необыкновенный» один, а сто — не просто сто, а сто «обыкновенных», сто «вошей». Осознается это далеко не всегда и далеко не сразу, но все очеловечение человека и зависит, прежде всего, от беспощадного осознания этой двойной бухгалтерии.

Если у Раскольникова в преступлении правая цель, то получается так: то, что он убил,— это дурно, но то, что он убил ради правой цели,— это хорошо. Логика здесь иезуитская. «Кровь *по совести*...» А ложь по совести? подлость по совести? бессовестность по совести?.. Это все равно, что непреступное преступление.

В лучшем случае с этой иезуитской логикой можно рассчитывать на всеобщее признание своего «подвига», состоящего в том, будто можно и должно приносить себе в жертву других людей, и пусть они, эти другие, почитают свою жертву за величайшее к ним доверие, за счастье, пусть они величают ее «законом природы». В худшем случае остается одно: убеждать себя, что за мной, мол, не пропадет; я, дескать, *потом* настоящим «подвигом» исправлю «ошибку». Весь фокус опять в том, чтобы преступление выдать за «ошибку»... «Поправлюсь! Я это чем-нибудь наверстаю... Каким-нибудь добрым поступком... Мне еще пятьдесят лет впереди!» — так оправдывал свои падения и Подросток, надеясь все искупить в будущем.

Самообман не иллюзорен, а реален, но это — реальность иллюзий о себе и о мире. Самообман — защитный механизм против правды, против точного самосознания. Это — как успокоительная, даже усладительная, даже взбадривающая болезнь, отвлекающая от болезни главной, признать, лечить и вылечить которую — нет сил, еще нет или уже нет. Достоевский писал: «Двуличие, маска, изнанка — скверное дело, согласен, но если в настоящий момент все бы явились как они есть налицо, то, ей-богу, было бы хуже» [1]. Вероятно, здесь скрыта и такая мысль: осознание самообмана, при невозможности избавиться от него, непереносимо, как непереносимо для наркомана внезапное лишение

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. художественных произведений в 13 томах, т. 13. М.— Л., ГИЗ, 1930, с. 17.

наркотиков,— это может привести к неврозу, шоку. В рассказе «Бобок» Достоевский художественно реализует явление героев «как они есть налицо», и действительно, вышло еще хуже. Ожившие на два месяца покойники решают хоть в могилах больше не лгать: «На земле жить и не лгать невозможно, ибо жизнь и ложь синонимы; ну, а здесь мы для смеху не будем лгать... Все это там вверху было связано гнилыми веревками. Долой веревки, и проживем эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!» И вот итог: «Разврат в таком месте, разврат последних упований, разврат дряблых и гниющих трупов — даже не щадя последних мгновений сознания!..» «Бобок», «бо-бок» и означает бормотать бесстыдную правду, цинично блудословить несмотря ни на что.

«Жизнь и ложь синонимы»... В этом, по Достоевскому, подлая суть *извращенной* жизни. А для него было всегда: *жизнь и правда синонимы,* потому что ложь безусловно губит жизнь, а правда — может спасти.

«УБИТЬ БЕЗ КАЗУИСТИКИ...»

«Эстетическая я вошь...»

Самообман — беспрерывное и безысходное бегство от самого себя, от своей совести, бегство по замкнутому кругу, хотя бы это и было бегство в «Чермашню», в «Америку» или на «другую планету». И до тех пор пока человек не остановится, не увидит себя таким, каков он есть на самом деле, пока не ужаснется себе,— до тех пор задача избавления от самообмана будет неразрешима по своей природе. Но случись и это, неизвестно еще, чтó получится, неизвестно, начнется ли возрождение. Ужаснувшись, человек может снова броситься в бегство и бежать, бежать, пока хватит сил...

Вот, не выдержав своего преступления, Раскольников саркастически восклицает: «Эх, эстетическая я вошь...» В чем смысл этой фразы? Он мучается от того, что не попал в «высший разряд», не попал из-за «эстетики», остался «вошью». «Кровь *по совести*»? — Вздор! «Эстетика»! Он-то знает внутри себя, что льет кровь не по совести, а против совести. Знает, что «переступить» и означает — «переступить» через

совесть. А раз так, то — либо кровь, либо совесть. Если совесть убивает тебя, надо убить совесть. И вся эта «арифметика» — слишком «эстетическая» теория, поскольку предполагает какое-то обоснование преступления, оправдание его в своих и чужих глазах. Значит — долой «кровь *по совести*»! Долой «арифметику»! Долой всякую «казуистику»! Не надо «учиться у иезуитов»! Никаких переименований! Никакого самообмана! Никаких «удобных словечек»! Все это — «болтовня», «эстетика»! Да здравствует преступление как таковое!..

...Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда... —

это Сальери, уже отравивший Моцарта.

«Целый месяц всеблагое провидение призываю в свидетели, что не для своей, дескать, плоти и похоти принимаю, а имею в виду великолепную и приятную цель. Ха-ха! Возможную справедливость положил наблюдать в исполнении, вес и меру и арифметику: из всех вшей выбрал самую наибесполезнейшую и, убив ее, положил взять у ней ровно столько, сколько мне надо для первого шага, и ни больше, ни меньше...» — это Раскольников себе говорит. И то же самое — Соне: «Всю, всю муку этой болтовни я выдержал, Соня, и всю ее с плеч стряхнуть пожелал: я захотел, Соня, убить без казуистики, убить для себя, для себя одного. Я лгать не хотел в этом даже себе!»

Это — прорыв самообмана, но куда? Еще не к воскрешению, а к «мужественному» исповеданию преступления без всяких переименований. Но ненадолго. Это — непереносимо для Раскольникова.

Он кажется порой совестливым преступником, даже — слишком совестливым. Ничего нет опаснее этого глубокомысленного словосочетания. В Раскольникове преступление борется с совестью, а совесть восстает против преступления.

«Эстетическая я вошь...» Это говорит человек, *жалеющий,* что он — человек, то есть это и говорит преступник. Но это говорит человек, в котором *остался* человек, осталась «эстетика».

«Боязнь эстетики — первый признак бессилия»,— убежден пока Раскольников. В действительности неискоренимость «эстетики» — самое сильное, что в нем

есть. И все саморазоблачения его, все призывы покончить с «эстетикой», внешне нелогично, а внутренне совершенно закономерно заканчиваются чистейшей «эстетикой» в духе «Шиллера»: «Лизавета! Соня! Бедные, кроткие, с глазами кроткими... Милые!.. Зачем они не плачут? Зачем они не стонут?.. Они все отдают... глядят кротко и тихо... Соня, Соня! Тихая Соня!...» Без «эстетики» — человек не может.

«Некрасивость убьет»,— скажет потом один герой Достоевского («Бесы»). А другой так обернет эту же мысль: «Мир спасет красота» («Идиот»).

«НЕСУ, ДЕСКАТЬ, КИРПИЧИК...»

«Я не хочу дожидаться всеобщего счастья».

Откуда, однако, в Раскольникове такая убежденность? Откуда эта обаятельная неподкупность, внушающая доверие? Почему, даже признаваясь в том, что он убил «для себя», он считает себя «правым», и трудно не поверить в его искренность?

Суть в том, что Раскольников искренне (и с болью) разуверился в мечте о «всеобщем счастье»,— понятие, которое было тогда синонимом утопического социализма. «Проклятая мечта» Раскольникова и есть реакция на эту утопичность.

«Всеобщее счастье...» Кто, где, когда его видел? Кто жил при нем? — Раскольников мог дать на этот вопрос только отрицательный ответ. Выбор между «всеобщим счастьем» и абсолютным эгоцентризмом и отражается в его сознании как выбор между *утопией и реальностью.* Одну цель («всеобщее счастье») он пытается заменить другой, противоположной (самоутверждение любой ценой), совсем не потому, что первая ему не по душе, не потому, что он против нее «по натуре», а потому, что она представляется ему недостижимой. И прежние его подвиги становятся в его сознании сильнейшим аргументом за нынешнее преступление (пробовал, мол, и добром переделать мир, пробовал, мол, и подвиги совершать — все равно ничего не вышло).

«Статья» его была зачата в «мрачном восторге», не в любви и радости, а в отчаянии и злобе. Раскольников открыл (именно без радости), что

справедливости и быть не может, и чувствует себя от этого «правым». «Правота» у него — *вместо* «справедливости», пусть она и кажется ему истинной «справедливостью».

«Всеобщего счастья» не было, нет и не будет, а он, Раскольников, есть. Есть, но пока. Значит? Значит: «Нет, мне жизнь однажды дается, и никогда ее больше не будет: я не хочу дожидаться «всеобщего счастья». Я и сам хочу жить, а то лучше уж и не жить».

Если бы Раскольников потерпел поражение в своей схватке с чуждым ему миром, в схватке во имя целей правых,— уже это было бы социальной трагедией. И она, такая трагедия, в романе есть, но есть она лишь в качестве исходной, заданной предпосылки еще более глубокой трагедии. Раскольников пытался делать «добро людям», не жалел себя, жертвовал собой, но все это оказалось напрасным. И вот тут-то трагедия его и углубляется. Он терпит второе, несравненно более страшное поражение — самое страшное из всех возможных,— поражение внутреннее: чуждый, ненавистный мир заражает и его самого, сначала незаметно отравляя в зародыше даже лучшие его намерения, а потом и прямо превращая их в худшие. Оказывается, Раскольникова уже не устраивает не этот мир, а лишь его место в этом мире. Не скверную пьесу хочет он отменить, а пытается (безнадежно) сыграть в ней лишь другую роль, роль главного героя. Бунт против мира оборачивается примирением с ним на условии верховенства. В лучшем случае это и чревато лишь переименованием вещей вместо их коренного изменения.

Бесчеловечная, антинародная идея Раскольникова является еще не просто несоциалистической, она и *антисоциалистична*. И как раз прямо против социалистов и нацелены его слова: «Несу, дескать, кирпичик на всеобщее счастье и оттого ощущаю спокойствие сердца. Ха-ха! Зачем же вы меня-то пропустили? Я ведь всего однажды живу, я ведь тоже хочу...» Нечто подобное и у Подпольного в его выпадах против «хрустального здания»: «Я, может быть, на то только и сердился, что такого здания, которому бы можно было не выставлять языка, из всех ваших зданий до сих пор не находится... Итак, да здравствует подполье!..»

«Да здравствует подполье!»—*вместо* «хрустального здания».

«Да здравствует вековечная война!» — *вместо* «всеобщего счастья».

Отбросив мечты о переделке мира по законам «всеобщего счастья», Раскольников признает «правоту» другого, противоположного, закона: «...Я узнал, Соня, что если ждать, пока все станут умными, то слишком уж долго будет... Потом я еще узнал, что никогда этого и не будет, что не переменятся люди, и не переделать их никому, и труда не стоит тратить! Да, это так! Это их закон». Сначала — надежда на *близость* «всеобщего счастья». Потом — «*долго* ждать». Затем — «*никогда* этого не будет, и труда не стоит тратить». И, наконец,— именно *по «их закону»* он и хочет (и не может) теперь жить. Таковы этапы отступничества.

Неодолимость социального зла и стала решающим аргументом за его признание, за примирение с ним. Но снова и снова Раскольников не хочет жить по законам этого зла. Снова и снова проклинает его. Проклятия и «всеобщему счастью», и «вековечной войне». О том же и Подпольный: «Итак, да здравствует подполье!.. Эх, да ведь я тут вру! Вру потому, что сам знаю, как дважды два, что вовсе не подполье нужно, а что-то другое, которого я жажду, но которого никак не найду! К черту подполье!»

Переход от идеала «всеобщего счастья» к идеалу абсолютного самоутверждения является еще неизбежной платой за *прекраснодушие, отвлеченность* своих прежних представлений об этом «всеобщем счастье», за *утопизм,* всегда ведущий к самой жесткой регламентации жизни, за *мессианство,* которое не случайно, а совершенно закономерно превращается в *наполеонство:* это не противоположности, исключающие друг друга, а, напротив, две формы одного и того же, в сущности, сознания. Исходный пункт здесь одинаков: претензия на *абсолютную истину* и, стало быть, *абсолютная же нетерпимость.* Мессианство содержит в себе наполеонство, инквизиторство, а наполеонство, инквизиторство лишь маскируется мессианством.

В отступничестве Раскольникова была своя логика: вначале он жаждал преклонения людей за добро, которым вознамерился их одарить, потом — за свою «силу» как таковую. Жажда преклонения людского осталась,

она лишь видоизменилась: «трихины» не были бы «трихинами», если бы они не отравляли и самые лучшие помыслы человека. В том-то и суть дела, что даже эти «лучшие» помыслы человека — одарить людей добром *в обмен* на их преклонение — уже содержат (тем самым) червоточину. Здесь Раскольников подобен Андрею Болконскому, мечтающему о своем «Тулоне»: «Ну а потом... я не знаю, что будет потом, не хочу и не могу знать; но ежели я хочу этого, хочу славы, хочу быть известным людям, хочу быть любимым ими, то ведь я не виноват, что я хочу этого, что одного этого хочу, для одного этого живу я. Да, для одного этого! Я никогда никому не скажу этого, но боже мой. Что же мне делать, ежели я ничего не люблю, как только славу, любовь людскую. Смерть, раны, потеря семьи, ничто мне не страшно. И как ни дороги, ни милы мне многие люди — отец, сестра, жена,— самые дорогие мне люди,— но как ни страшно и ни неестественно это кажется, я всех их отдам сейчас за минуту славы, торжества над людьми, за любовь к себе людей, которых я не знаю и не буду знать...»

Незаметное переименование «справедливости» в «правоту» и облегчает Раскольникову переименование преступления в «непреступление», «слабеньких» — в «вошей» и «подлецов», облегчает переход от стремления отдать к желанию взять, от сострадания к презрению и ненависти. Но «правоты» без «справедливости» быть не может, а потому-то «правота» Раскольникова и безрадостна, потому-то восторг его «мрачен» и мечта у него — «проклятая».

Недостижимость «всеобщего счастья» — вот его главное, трагическое убеждение, на котором держится вся его теория, вот решающая, исходная посылка его страшной искренности, его преступления и его самообмана.

Гегель писал: «Биение сердца для блага человечества переходит в неистовство безумного самомнения...» [1] Эти слова могут быть поставлены эпиграфом к «Преступлению и наказанию». Они написаны за шестьдесят лет до романа, но надо ли доказывать, насколько здесь диалектика мысли Гегеля помогает проникнуть в самую сердцевину неизвестного ему образа Раскольни-

---

[1] Гегель. Соч., т. IV. М., Соцэкгиз, 1959, с. 200.

кова, у которого как раз «биение сердца для блага человечества переходит в неистовство безумного самомнения»? А переход этот оказался возможным и даже неизбежным именно потому, что с самого начала в его «сердце» (незаметно для самого человеколюбца и для окружающих) и была заключена червоточина эгоистического прекраснодушия. У Раскольникова, говоря словами Гегеля,— «несчастное сознание», сознание с присущим ему своенравием или своеволием, это «свобода, которая остается еще внутри рабства» [1].

Мы сказали, что «кто-то», на кого Раскольников неосознанно хочет переложить вину,— это он сам, обманывающий себя, что «машина», которая его «втягивает», находится внутри него самого. Но при всем том, ничуть не снимая с Раскольникова личной ответственности, нельзя не видеть, что «кто-то» — это прежде всего сам расколотый мир. «Машина», в конечном счете, это — социальная «машина».

И сделаем еще одно уточнение. «Вначале было Слово»... Это относится лишь к идейным истокам преступления Раскольникова, к его «статье». Но «статья» не есть, конечно, плод без корней, плод, выросший без почвы. Идейные истоки преступления, разумеется, социального происхождения. И в этом смысле безусловно — вначале было Дело, дело всего тогдашнего общества.

Раскольников молод. Ему бы любить да готовиться к вступлению в жизнь. Ему бы учиться, а не учить. Но все в этом мире извращено, и вот почти вся его энергия переключается на волю к власти, к власти любой ценой, почти вся она сублимируется в «проклятую мечту». «Одного существования всегда было мало ему,— читаем в Эпилоге,— он всегда хотел большего. Может быть, по одной только силе своих желаний он и счел себя тогда человеком, которому более разрешено, чем другому». Но сила этих, чистых самих по себе желаний сталкивается с чуждым миром и — загрязняется.

«Заявить личность,— писал Достоевский,— есть самосохранительная потребность» [2]. Но в бесчеловечном обществе это самосохранение становится убийственным и самоубийственным.

---

[1] Гегель. Соч., т. IV. М., Соцэкгиз, 1959, с. 106.
[2] «Литературное наследство», т. 83, с. 430.

«Слово *Я* до того великая вещь, что бессмысленно, если оно уничтожится. Тут не надо никаких доказательств...» [1] Но спасительная аксиома эта превращается в губительную.

Неразрешимые острейшие жизненные противоречия отражаются в сознании Раскольникова еще более неразрешимо, остро и противоречиво. Запутанное в жизни оказывается еще более запутанным в голове. Вопрос для него приобрел предельно извращенную форму: либо «гений» — либо «вошь», либо преступление — либо «отказаться от жизни совсем». Жить, не убивая, утверждать себя, не презирая, не унижая других, сказать «новое слово» без преступления кажется невозможным. Гамлет вопрошает: «Быть или не быть?» Для него это вопрос — быть или не быть *человеком*. Раскольников отвечает: быть. Но для него быть — значит (пока) быть властелином, не быть — значит остаться «вошью».

Конечно, в известном смысле Раскольников — «продукт эпохи». Но понять здесь — не значит оправдать. А чей «продукт» сама эпоха? Кем она делается? Кем, главное, переделывается?

Выражая эту сложность и остроту проблемы, Достоевский неоднократно повторял: «Человек принадлежит обществу. Принадлежит, но не весь... и это в *каждом человеке*. Да иначе он не был бы такою конкретною особью, личностью» [2]. Виновность эпохи не реабилитирует Раскольникова. Никакая «среда» не снимает с него ответственности. Достоевский порой прямо признавал значение «среды»: «Надобно было уничтожать причины преступлений (среду)» [3]. Но никогда у него ответственность личности не гасилась ответственностью «среды»: «не в одних причинах преступление, не в среде. Не уничтожайте личность человека, не отнимайте высокого образа борьбы и долга... Среда заела — неужто избавляет от долга» [4].

Преступник Раскольников одновременно и жертва общества. Но что отсюда следует? Не оправдание преступления, а еще и приговор преступному обществу.

---

[1] «Литературное наследство», т. 83, с. 555.
[2] Там же, с. 422, 432 (а также с. 426, 428).
[3] Там же, с. 538.
[4] Там же, с. 538, 535.

Все те убийцы, все те душевнобольные, которыми переполнены произведения Достоевского, изображаются им как определенные *социальные* типы, чья болезнь неотделима от их *мировоззрения*. И вовсе не душевнобольные предмет его художественного анализа, а *духовнобольные, идейнобольные*, то есть *социальнобольные*. Не от «бугорков на мозгу», но от «трихин», от проклятых ложных идей страдают и безумствуют его герои. А проклятые идеи эти возникают не путем самозарождения, но рождаются проклятым же обществом. Именно оно «снабжает» людей всем своим — своими целями, средствами, своим самообманом, лишь бы все оставались «одного поля ягоды»...

«Погибли даром могучие силы,— писал художник в «Записках из Мертвого дома»,— погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват? То-то, кто виноват?»

«Мне не дают... Я не могу... быть добрым!» — говорит даже герой «Записок из подполья».

Оно насквозь антагонистично, это общество. Рознь проходит по всем разрезам, по всем измерениям, на всех уровнях. Раскол не только между людьми, между группами и слоями, между классами и нациями, армиями и государствами. Он даже внутри людей, внутри человека. Вся жизнь этого общества есть сплошной алогизм. Но в этом мире — своя логика, логика навыворот, и она — реально функционирует. И галлюцинации здесь не физические, а социальные [1].

Всеобщность самообмана и придает ему видимость всеобщей правды. Ненормальность кажется нормой, болезнь — здоровьем, и наоборот. Реальности замещаются

---

[1] Писарев пришел к выводу, что корень преступления Раскольникова — «не в голове, а в кармане»: «Теорию никак нельзя считать причиною преступления, так точно, как галлюцинацию больного невозможно считать за причину болезни... Она была простым продуктом тех тяжелых обстоятельств, с которыми Раскольников принужден был бороться...» (Д. И. Писарев. Соч., т. 4. М., 1956, с. 359). Вывод этот — материалистический, но — вульгарно-материалистический. «Теория» (вернее — все самосознание) Раскольникова — действительно «продукт обстоятельств», но далеко и далеко не «простой». Рожденная обстоятельствами, она активно воздействует на них. «Галлюцинации» больного общества (и социально больного человека) суть условие его существования, это необходимый «узел» в механизме его самовоспроизводства.

фантомами, а фантомы действуют как реальности. Все отчуждается. Все переворачивается. Все переименовывается, лишь бы не быть узнанным. Все — в масках, и маски эти уже приросли к лицам, и нельзя их уже просто снять, не сдирая вместе с кожей. Идет жуткий маскарад, принимаемый его участниками за доподлинную действительность. Все лучшее в человеке превращается в худшее. Все худшее выдается за лучшее. Бессовестность почитается «умом», совесть — «глупостью». Самоутверждение приводит к убийству. Самосохранение достигается такой ценой, что грозит сделаться самоубийственным. Человеколюбец становится человеконенавистником.

«Я утверждаю,— писал Достоевский,— что сознание своего совершенного бессилия помочь или принести хоть какую-нибудь пользу или облегчение страдающему человечеству, в то же время при полном вашем убеждении в этом страдании человечества — может даже *обратить в сердце вашем любовь к человечеству в ненависть к нему»* [1].

Бессилие любви и оборачивается силой ненависти, невозможность (и неумение) отдать всего себя людям — жаждой взять у них все, цели правые замещаются неправыми, неприятие мира подменяется примирением с ним, и самообман оказывается формой существования, формой выживания в извращенном мире, формой, восполняющей отсутствие условий, достойных человека. Но в конце концов наступает момент, когда отказ от самообмана становится спасением мира от самоубийства.

«Я СТРАШНО ЧИТАЮ...»

> «Скажи мне одно слово (Пушкин), но самое нужное слово».

Опять оставим на время роман, и опять для того, чтобы потом лучше вчитаться в него.

Достоевскому не было еще и восемнадцати лет, когда он записал: «...учиться, «что значит человек и жизнь» — в этом довольно успеваю я; учить харак-

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 10. СПб., 1895, с. 425.

теры могу из писателей, с которыми лучшая часть жизни моей протекает свободно и радостно... Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время: я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком... Я страшно читаю... и сам извлекаю умение создавать» [1]. Это — настоящая программа жизни и творчества.

Вот еще его юношеские заметки:

«...в Илиаде Гомер дал всему древнему миру организацию и духовной и земной жизни» [2].

«Гамлет! Гамлет! Когда я вспоминаю эти бурные, дикие речи, в которых звучит стенанье оцепенелого мира, тогда ни грустный ропот, ни укор не сжимают груди моей... Душа так подавлена горем, что боится понять его, чтобы не растерзать себя» [3].

«Бальзак велик! Его характеры — произведения ума вселенной! Не дух времени, но целые тысячелетия приготовили бореньем своим такую развязку в душе человека» [4].

«Я вызубрил Шиллера, говорил им, бредил им, и я думаю, что ничего более кстати не сделала судьба в моей жизни, как дала мне узнать великого поэта в такую эпоху моей жизни...» [5]

И в таком же духе — о Гюго, Ж. Санд, Байроне, Гофмане, Расине, Корнеле, Гете, Диккенсе... Десятки имен, сотни названий. Здесь и Фурье, и Сен-Симон, здесь и философия — «тоже поэзия, только высший градус ее!» [6]

Это была поистине пушкинская духовная ненасытимость.

С первого своего произведения он совершенно осознанно сопоставляет каждый свой творческий шаг с величайшими достижениями прошлой и современной ему культуры, меряет себя этими достижениями, страстно восхищается ими и не менее страстно стремится их превзойти.

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. III. М. — Л., 1934, с. 550; т. I, с. 76.
[2] Там же, т. I, с. 58.
[3] Там же, с. 46.
[4] Там же, с. 47.
[5] Там же, с. 57.
[6] Там же, с. 50.

Его письма брату Михаилу из ссылки — как реляции полководца перед великим походом, только поход предстоит — духовный: «Не забудь же меня книгами, любезный друг. Главное: историков, экономистов, Отечеств. Записки, отцов церкви и историю церкви... Знай, брат, что книги — это жизнь, пища моя, моя будущность! Не оставь же меня, ради господа бога! Пожалуйста!.. Пришли мне Коран, Критику чистого разума Канта и... непременно Гегеля, в особенности *Гегелеву Историю философии.* С этим вся моя будущность соединена!.. Теперь буду писать романы и драмы, да много еще, очень много надо читать... Пришли мне Европейских историков, экономистов, святых отцов, по возможности всех древних (Геродота, Фукидита, Тацита, Плиния, Флавия, Плутарха и Диодора и т. д.)... Пришли мне также физику Писарева и какую-нибудь физиологию...» [1]

И в каждом его произведении можно найти следы, отзвуки этой гигантской работы. И не просто, конечно, отзвуки и следы. Создавая свой художественный мир, он включал в него прежние миры, созданные великими художниками, и миры эти были как бы «кирпичиками», «блоками» совершенно нового художественного мироздания.

Не есть ли «страшная, неслыханная и невиданная моровая язва» из раскольниковских снов та самая «язва моровая», что сожгла преступную душу пушкинского Бориса,— та самая, но только уже в каком-то космическом масштабе?

Не заключен ли весь Раскольников, как в зерне, в таких строчках из XIV строфы 2-й главы «Евгения Онегина»:

Все предрассудки истребя,
Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно...

«Все предрассудки истребя...» Раскольникоов с этого и начинает: «Остальное все предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!»

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, с. 139, 141, 145.

«Мы почитаем всех нулями, а единицами — себя...» Это же и есть «два разряда». Это же и есть «арифметика».

«Двуногих тварей миллионы для нас орудие одно...» И вот она, перспектива для этих «тварей»: «Повинуйся, дрожащая тварь, и — *не желай,* потому — не твое это дело!..»

Одна из тайн творчества Достоевского — безусловное доверие к гению Пушкина. Пушкина он знал наизусть, перечитывал постоянно, с его собранием сочинений не расставался. В черновиках он записал однажды: «Еще Пушкин, милый Пушкин наметил сюжеты будущих своих романов в «Онегине»...» [1] Стало быть, думал же он об этих сюжетах, думал над тем, как они могли, должны быть реализованы. И не взялся ли сам за реализацию некоторых из них?

Он писал незадолго до «Преступления и наказания»: «Ведь и мы к современным вопросам прошли через Пушкина; ведь и для нас он был началом всего, что теперь есть у нас... Пушкин — знамя, точка соединения всех жаждущих образования и развития; потому что он наиболее художествен, чем все наши поэты, следовательно, наиболее прост, наиболее пленителен, наиболее понятен. Тем-то он и народный поэт, что всем понятен» [2].

Одним из главных «современных вопросов», унаследованных от Пушкина, и был для Достоевского вопрос — возможно ли преступление «по совести»? И отвечать на него нужно было безотлагательно и, самое главное,— пушкински просто, пленительно и понятно, то есть художественно, то есть народно. Что могло быть ответственнее этого?

В записных книжках Достоевского есть такие строки: «Скажи мне одно слово (Пушкин), но самое нужное слово» [3].

Подобно Пушкину, Достоевский и чувствовал себя призванным сказать «самое нужное слово» по этому вопросу. И для него преступлением было бы оставить здесь какую бы то ни было неопределенность.

---

[1] «Литературное наследство», т. 77, с. 408.

[2] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 9. СПб., 1895, с. 86.

[3] «Литературное наследство», т. 83, с. 619.

Но как заново ставить и решать этот вопрос художественно? Как это вообще можно сделать после «Моцарта и Сальери»?

Достоевский сделал это гениально просто — по предельному контрасту с Пушкиным и — во имя развития Пушкина же.

В «Моцарте и Сальери» жертвой преступления «по совести» падает, так сказать, «первый» человек, в «Преступлении и наказании» — «последний». У Пушкина — великий Моцарт. У Достоевского — «вошь» — процентщица.

Кажется: все иначе. Но Достоевский избрал лишь крайний, предельный вариант, в сущности, пушкинской же формулы и проверил ее «на разрыв» в ситуациях, казавшихся раньше немыслимыми,— выдержит ли эта формула все и всякие «перегрузки»? Не в том ли и состоит замысел его, чтобы доказать: нет никакой принципиальной разницы в *мотивах преступления,* падет ли его жертвой «первый» или «последний» человек, Моцарт или «вошь»?

Достоевский так же убежден в несовместности совести и преступления, как Пушкин — в несовместности гения и злодейства.

У Сальери и Раскольникова — один и тот же бог, не бог, вернее, а идол: «польза». «Что пользы, если Моцарт будет жив...» — говорит первый. Другой вторит: «...там все бы загладилось неизмеримою, сравнительно, пользой...»

Оба одинаково обосновывают свой аморализм.

Сальери: «Все говорят: нет правды на земле...»

Раскольников: «Никогда этого и не будет... не переменятся люди и не переделать их никому, и труда не стоит тратить!»

Сальери:

...правды нет и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

Раскольников: «Может, и бога-то совсем нет...»

Это — атеизм, но это — *аморальный* атеизм. От него только шаг до «все позволено», только шаг до «права на бесчестье». И оба — делают этот шаг. Для того-то именно и отрицалась правда и земная и небесная. «Правды нет» — *отсюда* у них и «право на бесчестье», на «все позволено». Отсюда и преступление, и самообман обоих.

Сальери, прежде чем убить Моцарта, убил искусство и себя — «алгеброй». Раскольников, прежде чем убить процентщицу, убил свой ум и сердце — «арифметикой».

Сальери вполне предвосхищает и раскольниковские «два разряда» — своим отношением к слепому «скрыпачу».

Ложь, в отличие от правды, всегда «сложна» и многословна. Вспомним: что, как и сколько говорит Сальери? Что, как и сколько — Моцарт? Моцарт почти все время играет. У Сальери же — «слова, слова, слова»...

«Гений и злодейство — две вещи несовместные. Не правда ль?» Это сказано с легкой, естественной и счастливой самоочевидностью. Это сказано, как: «Мороз и солнце; день чудесный!..» Как: «Я помню чудное мгновенье...»

«Ты думаешь?» — Таков угрюмый, тяжеловесный ответ Сальери. А перед этим и после этого как долго и насильственно он заговаривает себя!

И как вся многоглагольная «ложная мудрость» Сальери разбивается о доверчивое и непреклонное моцартовское: «Не правда ль?» — так и все неистовые речи «премудрого» Раскольникова разбиваются о простые непреклонные слова тихой Сони: «Ох, это не то, не то, и разве можно так... нет, это не так, не так!.. Это человек-то вошь!.. Убивать? Убивать-то право имеете?.. А жить-то, жить-то как будешь? Жить-то с чем будешь?»

И оба — Сальери и Раскольников — страдают. Раскольников (по словам Свидригайлова) «страдает от мысли, что теорию-то сочинить умел, а перешагнуть-то, не задумываясь, и не в состоянии, стало быть, человек не гениальный». Сальери: «Ужели я не гений...»

Я вовсе не хочу сказать, что Достоевский прямо и сознательно «подстраивает» все эти совпадения. Их «подстроило» само искусство, «подстроила» прежде всего сама жизнь. Одно несомненно: в поэтической и художественной памяти Достоевского жили и Эдиповы трагедии Софокла, и «Макбет» Шекспира, и, конечно, весь Пушкин, больше всего Пушкин. И так или иначе, вполне осознанно или нет, прямо или косвенно, память эта не могла не дать знать о себе.

ГЛАВА 4. РОМАН (ПРИЗНАНИЕ)

Проходит тринадцать дней с момента, как Раскольников вышел, «как бы в нерешимости», из своей каморки («на пробу»), до той минуты, как произнес в полицейской конторе: *«Это я убил...»*

Все эти дни мглу его самообмана то и дело пронзают молнии правды о себе — то о гордом и надменном, то о великодушном и добром. Поток его самосознания несется конвульсивно, повторяясь и ускоряясь, словно туго и резко — рывками — скручивается спираль. В последний час она скручивается до отказа, до последнего предела, так что кажется вдруг, будто все кончилось.

Последний час — это прощание с матерью, с сестрой, с Соней. Это поклон на Сенной площади и короткий путь в полицейскую контору.

«О, ЕСЛИ Б Я БЫЛ ОДИН...»

«Ну-с, а насчет совести-то?»

Матери он говорит: «...знайте, что сын ваш любит вас теперь больше себя...» «Теперь любит...» Раньше он не мог так сказать. Раньше этого не было. Это «теперь» куплено самой дорогой ценой. Оно — его главное открытие, может быть, главный залог спасения. Но это пока лишь порыв, естественный и неизбежный при расставании навсегда с самым, самым родным человеком на свете.

Он у сестры: «Я сейчас иду предавать себя. Но я не знаю, для чего я иду предавать себя». А через минуту: «Преступление? Какое преступление? — вскричал он в бешенстве.— Не думаю я о нем и смывать его не думаю. Никогда, никогда не был я сильнее и убежденнее, чем теперь!» Достоевский пишет: «Краска даже ударила в его бледное, изнуренное лицо. Но, про-

говаривая последнее восклицание, он нечаянно встретился взглядом с глазами Дуни, и столько, столько муки за себя встретил он в этом взгляде, что невольно опомнился. Он почувствовал, что все-таки сделал несчастными этих двух бедных женщин. Все-таки он же причиной...»

И Раскольников говорит сестре: «Дуня, милая! Если я виновен, прости меня (хоть меня и нельзя простить, если я виновен). Прощай! Не будем больше спорить!»

Оставив сестру, Раскольников думает: «Я зол, я это вижу. Но зачем же они и сами меня так любят, если я не стою этого! О, если б я был один и никто не любил меня и сам бы я никого не любил! *Не было бы всего этого!*»

Чего «не было бы»? Не было бы никакой явки, никаких мук, не говоря уже о раскаянии. Все бы смог. Через все бы перешагнул и не оглянулся: не на что́, не на кого было бы оглядываться.

«О, если б я был один...» — эти слова «переводятся» и как «проклятая мечта» на все «плюнуть», все посметь, и как неосуществимость этой мечты.

Сопоставим: «Я просто убил; для себя убил, для себя одного!» — «О, если б я был один...» Чтобы спокойно убить «для себя одного», и надо быть «одному». «Один» и означает *без* совести. (Первое, «нестерпимое ощущение», которое Подросток испытал в своем преступном «пророческом» сне, выражено буквально такими же словами: «О, если бы я был один!»)

А если *не* один? Значит — всех остальных надо принести себе в жертву или — вернуться ко всем.

Раскольников выговаривает самое главное условие, при котором преступник может не считать себя преступником: никого не любить, ни от кого — ни в чем и никогда — не зависеть, обрезать все родственные, личные, интимные связи. Обрезать так, чтобы ни одно человеческое чувство не подавало бы никакой *вести* о себе изнутри. Так, чтобы человек был абсолютно слеп и глух ко всякой человеческой *вести* извне. Чтобы заколочены были все входы и выходы ко всему человеческому. Чтоб уничтожилась совесть (*со-весть*). Тогда и «не было бы всего этого». Слепо-глухо-немой ко всяким «романтическим бредням», «моралям», «Шиллерам» — вот сильная личность, вот «гений», которому «все позволено». Всё — так уже всё...

Черт, двойник Ивана Карамазова, говорит: «Совесть! Что совесть! Я сам ее делаю. Зачем же я мучаюсь! По привычке, по всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет. Так отвыкнем и будем боги». Раскольников хочет и — не может «сам делать совесть». Хочет и — не может «отвыкнуть» от нее.

«О, если б я был один...» — это и есть для Раскольникова неосуществимая мечта отделаться от совести, иначе говоря — еще одно доказательство невозможности преступления по совести. Преступление происходит *против* совести, а лучше всего — *без* совести.

Совесть, по Достоевскому, это такое осознание своих мыслей и чувств, будто о них знают все, будто все, что происходит с человеком, происходит на виду у всех, будто самое тайное становится явным. Это — внутреннее осознание человеком своего единства, своего *родства* со всеми людьми, дальними и близкими, умершими и даже еще не родившимися, осознание своей ответственности перед ними. Это — осознание себя в неразрывной связи со всем единым *родом* человеческим. Это — самоконтроль, критерием и ориентиром которого и является такая связь. Единство людей реально распалось, рознь между ними — усиливается. Но усиливается одновременно и потребность в этом единстве, в его спасительном восстановлении для рода человеческого. Сознает все это человек прежде всего через связи с близкими, родными ему людьми. И если «переступивший» начинает мучиться вопросом: «А что́ скажут близкие, родные?» — то вопрос этот перерастает и в другой: «А что́ скажут люди, все люди?» Не потому ли Раскольников не может видеть мать и сестру, прогоняет их, объявляет, что больше к ним не явится? «О, если б я был один...»

Но Раскольников уже был «один», и ему хорошо было тогда, когда исступленно, бессонными ночами, писал он свою статью «с подыманием и стуканьем сердца», когда — «дым, туман, струна звенит в тумане...». Тогда, ночью, ему все было ясно, «как солнце». Есть теория. Есть человечество — абстракция, с которой можно делать все, что угодно. Есть «обыкновенные». Есть он, «избранный». «Обыкновенные» — безличны. Они — только пешки. А он, он — гениальный шахматист, нашедший наконец абсолютно выигрышный ход, создавший наконец небывалый дебют... В какой разряд

зачислить близких, родных? В какой — детей? Об этом пока не думается — потом разберемся, главное — первый ход, «новое слово». И он говорит свое «слово», делает этот ход. И вдруг эти далекие, безликие, безымянные пешки начинают превращаться в людей, в живых людей — в Миколку, Лизавету, Сонечку. Вдруг надо ходить пешкой, имя которой — сестра, мать, любимая. «О, если б я был один...»

Но не может он до конца «надуть», заговорить себя «успокоительными, славными словечками». Не может «веселей всех жить»: он все-таки *не один.* И он любит. И его любят.

Мать, сестра, Соня — вот люди, которые своей любовью, самоотверженностью и удерживают его в жизни. Ведь сказал же он Соне: «За одним и звал, за одним и приходил: не оставить меня. Не оставишь, Соня?» И только тогда он и решается идти на признание (и в предчувствии далекого спасительного раскаяния), когда «почувствовал и понял, раз навсегда, что Соня теперь с ним навеки и пойдет за ним хоть на край света, куда бы ему ни вышла судьба. Все сердце его перевернулось...». (И не случайно решение Свидригайлова покончить с собой делается необратимым именно после того, как спросил он у Дуни: «Так не любишь?.. И... не можешь?.. Никогда?» — после того, как услыхал ее ответ шепотом: «Никогда!»)

Если бы Раскольников был один, он бы и не воскрес. «В человеке человек» без людей невозможен. Простить себя сам человек не может.

Часто пишут, что наказание Раскольникова начинается раньше преступления. Это не совсем точно: наказание начинается раньше *убийства,* но ведь и преступление (не уголовное, конечно, а нравственное) начинается тоже раньше убийства, то есть наказание начинается *вместе* с преступлением.

Сведя все преступление к убийству, художник не достиг бы главного — максимального сопереживания читателя, не растревожил бы его душу, не заставил бы его вдруг обратить взор внутрь самого себя, а наоборот — укрепил бы его в самодовольном сознании своей непричастности к содеянному другим: я-то, мол, не убивал... «И о тебе эта история рассказывается»,— как бы говорит Достоевский читателю, о тебе, если есть в тебе неправота целей, скрываемая самообманом, если

боишься ты точного самосознания. У тебя могут быть своя старуха-процентщица, своя Лизавета, какими бы другими именами они ни назывались,— могут быть, даже если ты не убивал их буквально. И тогда все равно страдать за тебя будут и мать, и сестра, и Соня...

Искусство — не судебная инстанция. Но оно постигает смысл нравственных преступлений так, как это не под силу никакому суду, оно привлекает таких свидетелей, каких и быть не может ни на каком обычном суде. У искусства нет полномочий определять ту или иную судебную меру наказания. Да и стремления такого быть не может. Но у него есть своя сила, свое полномочие: найти в человеке совесть и — оставить его наедине с ней. У него только одна мера наказания, зато самая высшая: страшный суд совести. И у него только одна мера помилования, тоже самая высшая: исполнение приговора оно предоставляет самому человеку.

«ЧИСТОСЕРДЕЧНОЕ РАСКАЯНИЕ»

«Ишь нахлестался!»

Раскольников не может пока раскаяться даже перед самыми близкими ему людьми. Неужели же сможет перед остальными? Однако в романе читаем: «На вопросы же, что именно побудило его явиться с повинною, прямо отвечал, что чистосердечное раскаяние». Суд поверил ему и даже смягчил приговор. Между прочим, эта судебная «интерпретация», как ни странно, предвосхитила немало будущих суждений о Раскольникове и явилась словно заочной пародией на них.

Невозможность скорого и «чистосердечного раскаяния» и заключена в истинных мотивах преступления, в самом характере Раскольникова.

Его признание — еще не раскаяние. Оно — *вместо* раскаяния. Это — антираскаяние.

Вспомним Ставрогина из «Бесов», когда он пожелал признаться в своем преступлении и обнародовать «Исповедь», которую приносит Тихону. Прочитав «Исповедь», тот говорит: «Вы как бы уже ненавидите и презираете всех тех, которые прочтут здесь написанное, и зовете их в бой. Не стыдясь признаться в преступлении, зачем стыдитесь вы покаяния? ...Что же

это, как не горделивый вызов от виноватого к судье?» Ставрогин, в сущности, сам подтверждает это. «Слушайте, отец Тихон: я хочу простить сам себе, и вот моя главная цель, вся моя цель! — сказал вдруг Ставрогин с мрачным восторгом в глазах». И тогда Тихон еще глубже проникает в его душу: «Я вижу... я вижу как наяву... что никогда вы, бедный, погибший юноша, не стояли так близко к самому ужасному преступлению, как в сию минуту!» «Вы правы,— отвечает Ставрогин,— я, может, не выдержу, я в злобе сделаю новое преступление... все это так... вы правы, я отложу». Но Тихон видит еще и еще глубже: «Нет, не после обнародования, а еще до обнародования листков, за день, за час, может быть, до великого шага, вы броситесь в новое преступление как в исход, чтобы только избежать обнародования листков!» «Проклятый психолог!» С этими словами Ставрогин в бешенстве выбегает, чтоб исполнить замышленное...

Раскольников — не Ставрогин, конечно. Но «общая точка» и здесь есть.

Расставшись с сестрой, испустив этот жуткий вопль — «О, если б я был один»,—Раскольников смотрит на уличную толпу: «Вот они снуют все по улице взад и вперед, и ведь всякий-то из них подлец и разбойник уже по натуре своей; хуже того — идиот! А попробуй обойди меня ссылкой, и все они взбесятся от благородного негодования! О, как я их всех ненавижу!» Хорошенькое начало для «чистосердечного раскаяния»...

Озлобленным и фанфаронящим остается он и у Сони: иду, мол, «из выгоды». «Меня только знаешь, что злит? Мне досадно, что все эти глупые, зверские хари обступят меня сейчас, будут пялить на меня свои буркалы, задавать мне свои глупые вопросы, на которые надобно отвечать,— будут указывать пальцами... Тьфу!»

И после этого, через пять минут, должна произойти идиллическая сцена «чистосердечного раскаяния»? Она чуть было и не произошла...

«...Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз».

Но Достоевский остается Достоевским, Раскольников — Раскольниковым, а жизнь — жизнью:

«Ишь нахлестался! — заметил подле него один парень.

Раздался смех.

— Это он в Иерусалим идет, братцы, с детьми, с родиной прощается, всему миру поклоняется, столичный город Санкт-Петербург и его грунт лобызает,— прибавил какой-то пьяненький из мещан.

— Парнишка еще молодой! — ввернул третий.

— Из благородных! — заметил кто-то солидным голосом.

— Ноне их не разберешь, кто благородный, кто нет.

Все эти отклики и разговоры сдержали Раскольникова, и слова «я убил», может быть, готовившиеся слететь у него с языка, замерли в нем».

«Ноне их не разберешь, кто благородный, кто нет...» — слышит сейчас Раскольников. А недавно слышал от Порфирия: «Но вот что скажите: чем же бы отличить этих необыкновенных-то от обыкновенных? При рождении, что ль, знаки такие есть?..»

До него доносится: «Это он в Иерусалим идет, братцы...» А несколько дней назад он сам восклицал: «Да здравствует вековечная война, до Нового Иерусалима, разумеется!»

Первое, что он слышит на Сенной, это: «Ишь нахлестался!» Но вот первое, что услышал он сразу же после убийства, выбежав из дома ростовщицы: ««Ишь нарезался!» — крикнул ему кто-то...»

Какая убийственная ирония в этой перекличке! И не могла пройти перекличка эта мимо души Раскольникова, не могла не отозваться в нем. К нему как бы возвращается все то, что было с ним прежде.

И еще кажется вдруг, что толпа на площади знает про него все-все — даже такое, чего он и сам про себя не знает еще, а может, и никогда не узнает. Кажется, что гул толпы — это действительно *отклик* (слово тут не случайное), отклик на все происходящее в его душе. А ведь совсем недавно он сам вознамеривался решать их судьбы. Он их всех, не спрашивая и не извещая, в «низший разряд» зачислил, в «материал», «вошами» величал. Еще несколько минут назад все они сплошь были «подлецами», «глупыми, зверскими харями». Да и сию минуту издеваются над ним. И у них, у «муравейника» этого просить прощения? Перед ними, «вошами», каяться Наполеону, хоть и несостоявшемуся (может быть, *пока* несостоявшемуся)? Ни за что!.. Обо «всем страдании человеческом» позабыто в

эту минуту. Какое ж, дескать, тут «человечество» — эта улица, эта толпа, эти «хари»... И здесь он только *себя*, себя спасти хочет, *свою* ношу сбросить. Не понимает, что нельзя себя спасти без сострадания к людям, без того, чтобы *их* ношу взять на себя.

Достоевский создает ощущение неистребимой зависимости человека от людей, от народа, от всего рода человеческого, создает образ грозной *со-вести человечества.* Здесь кисть мощного поэта и художника — шекспировского, пушкинского масштаба.

Кто не помнит из «Бориса Годунова»: «плач и вой» народа при появлении царя; только двое не плачут — не выдавливаются слезы; один хочет натереть глаза луком, другой предлагает — слюнями... Кого не пронзали всего несколько слов юродивого: «Борис! Борис! Николку дети обижают... Вели их зарезать, как ты зарезал маленького царевича...» И кто не заглядывал в бездонную глубину заключительной пушкинской сцены — «народ безмолвствует»?..

Картиной на Сенной Достоевский не уступает картинам Пушкина на площади Красной и на Девичьем поле, не уступает потому, что идет от Пушкина.

Преклонение Раскольникова—больше от тоски, чем от раскаяния, оно от безысходности и от нечеловеческой усталости еще, хотя в преклонении этом и заключена возможность раскаяния будущего. Он в это мгновение был, как в «припадке», пишет Достоевский. Сцена всенародного покаяния на площади не получилась потому, что не было еще самого покаяния. Народ на площади смеется над ним. Сердце его еще не «пробито», хотя чувствуется — будет «пробито». Вышел не катарсис, а именно «припадок». Раскольников получает пока то, что заслужил,— всенародное осмеяние, а не прощение. Но это осмеяние не святых чувств, до которых еще далеко, а именно воздаяние по заслугам. Это и не демонстрация хамства толпы, а угаданная и гениально выраженная неистребимая интуиция народа на правду и неправду. Случайные реплики мощной волей поэта, мастерством художника становятся гласом народа.

Но если «чистосердечного раскаяния» не получилось и не могло получиться на Сенной площади, то неужели его можно ожидать в полицейской конторе?

Раскольников входит туда с мыслью: «Чем гаже, тем лучше...» А там слышит вдруг, что «давеча» застрелился какой-то «джентльмен» по фамилии Свидригайлов.

«Раскольников вздрогнул.

— Свидригайлов! Свидригайлов застрелился! — вскричал он...

Раскольников почувствовал, что на него как бы что-то упало и его придавило».

И он — выходит из конторы!

Что на него «упало», что «придавило»? Именно весть о самоубийстве Свидригайлова, который только вчера спрашивал с издевкой: «Ну, застрелитесь; что, аль не хочется?» Вчера говорил: «Сознаюсь в непростительной слабости, но что делать: боюсь смерти и не люблю, когда говорят о ней». А несколько дней назад на вопрос Раскольникова, в какой это американский «вояж» он собирается, отвечал: «Ну, это вопрос обширный... А если б знали вы, однако ж, об чем спрашиваете!» И вот Свидригайлов — застрелился. Вот какой «вояж», вот какая «Америка»! «Америка» самообмана превратилась в «Америку» самоубийства.

«Свидригайлов застрелился...» Это слышит Раскольников, который уже давно и сам вынашивал мысль о самоубийстве, который всю ночь последнюю простоял над Невой и всего час назад говорил Дуне: «А ты не думаешь, сестра, что я просто струсил воды?..»

Вот что́ на него «упало и придавило». Свидригайлов — и то, мол, смог, а я... И Раскольников выходит. Зачем? Умереть? Сопротивляться? Он и сам не знает.

Раскольников выходит и... наталкивается на Соню (опять он между Свидригайловым и Соней). Та стояла «бледная, вся помертвевшая и дико на него посмотрела. Он остановился перед нею. Что-то больное и измученное выразилось в лице ее, что-то отчаянное. Она всплеснула руками. Безобразная, потерянная улыбка выдавилась на его губах. Он постоял, усмехнулся и поворотил опять в контору».

И после всего этого снова ожидать, что он сейчас раскается? Это было бы верхом художественной, психологической недостоверности и даже, если угодно, физической недостоверности.

Раскольников в это мгновение предельно устал — и духовно и физически. Он весь выдохся. И он произносит «тихо, с расстановкой, но внятно: *«Это я убил тогда старуху-процентщицу и сестру ее Лизавету топором и ограбил»*.

Как же понимать написанное: «На вопросы же, что именно побудило его явиться с повинною, прямо отвечал, что чистосердечное раскаяние»? Это — *неправда,* согласованная, однако, с Порфирием Петровичем.

Вспомним: в случае, если Раскольников явится добровольно и с повинною, Порфирий Петрович гарантировал ему «сбавку», причем — не одну, а *две* «сбавки»: первую — в сроках наказания, вторую — в том, что копаться в его душе на следствии и на суде никто не будет («всю эту психологию мы совсем уничтожим... Я честный человек, Родион Романыч, и свое слово сдержу»).

Обещание второй «сбавки» глубоко запало загнанному Раскольникову (эта сбавка — временная уступка его неистовому самолюбию). Он так говорит сестре о своем решении донести на себя: «Просто от низости и бездарности моей решаюсь, да разве еще из выгоды, как предлагал этот... Порфирий!» И Соне о том же самом: «Я, видишь, Соня, рассудил, что этак, пожалуй, будет и выгоднее. Тут есть обстоятельство... Ну, да долго рассказывать, да и нечего». Эта «выгода», это «обстоятельство» и есть вторая «сбавка». Но даже в последнюю минуту он сопротивляется: «Знаешь, я не к Порфирию иду; надоел он мне». Раскольников идет признаваться *по воле* Порфирия (отчасти), но не к Порфирию,— *поэтому* не к Порфирию. Тоже «драгоценная деталь». Ведь у него с Порфирием до этого три смертельные дуэли были. И смысл этих дуэлей совсем не в том, «поймает» или не «поймает» Порфирий Раскольникова как убийцу, совсем не в том, «убежит» или «не убежит» Раскольников. Их смысл в том, истинны или ложны его убеждения. Вот на чем его «ловит» Порфирий. Вот от чего он «убегает». Как же после этого идти Раскольникову к Порфирию? Из-за гордыни не пойдет, из-за самолюбия, а скажет: «Надоел он мне...»

«Она всегда протягивала ему свою руку робко...
Он всегда как бы с отвращением брал ее руку...»

Судьи были бы весьма удивлены, узнай они следующее: «Вот в чем одном признавал он свое преступление: только в том, что не вынес его и сделал явку с повинною». Достоверно известно, однако, что судьи роман не читали. Но почему же те, кто прочел его, солидарны порой с бедными неинформированными судьями и ничуть не удивляются этому?

Вот он с Соней, которая последовала за ним на край света, которая спасла и спасает его ежедневно, ежечасно, не давая погаснуть едва тлеющему и не видимому никому, кроме нее, огоньку добра в его душе. «Он стыдился даже и пред Соней, которую мучил за то своим презрительным и грубым обращением. Но не бритой головы и кандалов он стыдился: его гордость сильно была уязвлена; он и заболел от уязвленной гордости». И вот сцена, которая не может не ужаснуть. Соня,— рисует Достоевский,—«всегда протягивала ему свою руку робко, иногда даже не подавала совсем, как бы боялась, что он оттолкнет ее. Он всегда как бы с отвращением брал ее руку, всегда точно с досадой встречал ее, иногда упорно молчал во все время ее посещения. Случалось, что она трепетала его и уходила в глубокой скорби». Все то же презрение к «низшему разряду» и презрение к себе за то, что пользуется же, пользуется ее помощью.

На первый взгляд, именно преступление и должно было сблизить Раскольникова с остальными каторжными. В действительности все получилось наоборот. На каторге пропасть между ним и другими людьми еще больше расширилась: «Казалось, он и они были разных наций... Его даже стали под конец ненавидеть — почему? Он не знал того».

Ему пришлось расплачиваться не только за вековую социальную рознь между «барами» и «хлопами». Не принимая традиционное социально-кастовое деление людей, Раскольников продолжал исповедовать свое собственное деление их на «два разряда», не такое, казалось ему, «примитивное», как у других, но ведь по существу смыкавшееся же с этим «примитивным» де-

лением. «Почему?» Да потому, что весь этот каторжный люд, не читавший его «статьи», не знавший о его теории «двух разрядов», инстинктивно чувствовал, что себя-то он и на каторге относит к «высшим» и «премудрым», а их (Соню в том числе) — к «низшим», к «материалу». Потому, что на их глазах обижал он Соню, и все они видели эту «робкую руку», видели, как он «с отвращением брал ее». Потому, что ежеминутно излучал из себя свою «проклятую мечту», хотя и не говорил о ней ни слова. И все чувствовали это излучение. Его нельзя было скрыть ничем. За это и ненавидели. За это и убить хотели — за бесчеловечность.

Всего несколькими штрихами Достоевский набрасывает еще одну страшную сцену. В церкви во время богослужения (Раскольников был там со всеми), «из-за чего, он и сам не знал того,— произошла однажды ссора; все разом напали на него с остервенением.

— Ты безбожник! Ты в бога не веруешь! — кричали ему.— Убить тебя надо.

Он никогда не говорил с ними о боге и о вере, но они хотели убить его, как безбожника; он молчал и не возражал им. Один каторжный бросился было на него в решительном исступлении; Раскольников ожидал его спокойно и молча; бровь его не шевельнулась, ни одна черта его лица не дрогнула. Конвойный успел вовремя стать между ним и убийцей — не то пролилась бы кровь».

Кажется, сбылось пророчество Порфирия: «Я ведь вас за кого почитаю? Я вас почитаю за одного из таких, которым хоть кишки вырезай, а он будет стоять да с улыбкой смотреть на мучителей,— если только веру иль бога найдет». Почти все так и случилось. Но вот маленькая «деталь», опять драгоценная: *улыбки не было* и быть не могло, потому что старая вера его уже треснула, а новой пока не приобрел. И никакого подвига в этом «спокойствии» и молчании без улыбки не было — только обреченность и, быть может, невольная жажда смерти как выхода из тупика.

«Неразрешимым был для него еще один вопрос: почему все они так полюбили Соню?» Да по тому же самому, почему и он ее полюбил, еще не понимая этого или не признаваясь себе в этом. Он ведь хотел сначала и ее в свою веру проклятую обратить. Но случись такое (вещь абсолютно немыслимая) — не стало

бы ведь никакой любви у него к ней: люди, зараженные «трихинами», любить друг друга не могут. Соню же все любили за человечность, за ее тихую, непреклонную самоотверженность. А он ее руку брал с отвращением...

Достоевский очень хотел видеть в русском народе «народ-богоносец» и судом народным судить Раскольникова как божьим судом. (Вряд ли случайно сцена расправы над Раскольниковым происходит именно в церкви, во время богослужения. Такого, кажется, в литературе еще не бывало.) Но идеализации народа в романе не получилось: народ представлен и в своей темноте, забитости, озверении, и в своем неистребимом инстинкте правды. И не просто в безбожии Раскольникова секрет ненависти каторжных к нему, а прежде всего — в бесчеловечности его «проклятой мечты», в бесчеловечности ежедневной и наглядной, так сказать.

Все «случайные» реплики, которые слышит Раскольников от прохожих, от Настасьи, от Сони, от каторжных: «Эй ты, немецкий шляпник!»; «Почто ничего не делаешь?»; «А тебе бы весь капитал сразу?..»; «Ишь нарезался!»; «Это кровь в тебе кричит...»; «Убивать-то? Убивать-то право имеете?..»; «Ты убивец!..»; «Ишь нахлестался!..»; «Грунт лобызает...»; «Ты барин!.. Ты безбожник!.. Убить тебя надо...» — все эти реплики — от невинных насмешек до грозного гула — нарастают и сливаются в один лейтмотив: народный суд над его антинародной идеей. На его «проклятой мечте» — проклятие народное.

ГЛАВА 5. РОМАН (РАСКАЯНИЕ)

Развязка наступила не на девятый-десятый день после убийства, а лишь через полтора года.

«ИХ ВОСКРЕСИЛА ЛЮБОВЬ»

«Они хотели было говорить, но не могли».

Была весна. Часов шесть утра. Раскольников сидел на бревнах возле сарая, на высоком берегу широкой пустынной реки. С этого высокого берега «открывалась необозримая степь, облитая солнцем. С дальнего другого берега чуть слышно доносилась песня... Там была свобода и жили другие люди, совсем непохожие на здешних...» (И там же была для него недавняя «Азия», из глубин которой и вышла «моровая язва»...)

«Раскольников сидел: смотрел, неподвижно, не отрываясь; мысль его переходила в грезы, в созерцание; он ни о чем не думал, но какая-то тоска волновала его и мучила.

Вдруг подле него очутилась Соня... Она приветливо и радостно улыбнулась ему, но, по обыкновению, робко протянула ему свою руку... Но теперь их руки не разнимались...»

«Она поняла, и для нее уже не было сомнения, что он любит, бесконечно любит ее, и что настала же, наконец, эта минута... Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого...»

Весь роман перенасыщен шумом. Гудящие улицы с «известными заведениями» и кабаками. Скандал на поминках. Сумасшедшая Катерина Ивановна в толпе. Кажется даже, что когда Раскольников не говорит, а лишь думает про себя, он все равно истошно кричит. А еще Сенная. А еще эти сны, подобные землетрясению, с гу-

лом споров, со всеобщей резней, с пожаром, набатом... И вдруг на предпоследней странице — абсолютно молчаливая сцена: «Что-то как бы подхватило» Раскольникова и бросило к ногам Сони. «Они хотели было говорить, но не могли». Молча, одними глазами, признался он Соне в убийстве, молча — и в любви.

И вырвал грешный мой язык...

И как нельзя понять, нельзя увидеть картину — радостная и безумная мать на улицах Петербурга со «статьей» сына в руках — без соотнесения ее со всем содержанием романа, так и нельзя понять, услышать эту якобы простенькую строчку о молчании — без пятисот предыдущих оглушительных страниц. «Эта минута» — уже не та, когда Раскольников «дико» произнес: «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческому поклонился». Теперь это страшное противопоставление снимается, наконец. Только третье коленопреклонение — спасительно.

«В этот день ему даже показалось, что как будто все каторжные, бывшие враги его, уже глядели на него иначе. Он даже сам заговаривал с ними, и ему отвечали ласково. Он припомнил теперь это, но ведь так и должно было быть: разве не должно теперь все измениться?»

Достоевский очень хотел вручить Раскольникову вместо топора — крест, а вместо «статьи» — Евангелие. Однако Раскольников «так и не раскрыл» Евангелия, переданного ему Соней. Но одна мысль промелькнула в нем: «Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления, по крайней мере...»

Достоевский очень хотел сказать: «Их воскресил бог». Но этого — нет. Он сказал: «Их воскресила любовь». Это — есть.

У человечества не так уж и много истин, но добываются они каждый раз заново и невероятно дорогой ценой, зато необходимы и спасительны, как хлеб, как вода, как воздух. Однако главные-то истины слишком часто воспринимаются поначалу как банальности, как «общие места», их простота кажется примитивностью, первоосновность — элементарностью, а их спасительный смысл постигается слишком поздно, после всевозможных искушений, наваждений, после потерь безвозвратных. Но тогда, в этот час отрезвления, дав-

ным-давно известное становится наконец понятым, пережитым, выстраданным, а «общие места» оказываются вдруг обжигающим откровением. «Пробить сердце» — называл это Достоевский: «Пробить сердце.— Вот глубокое рассуждение, ибо что такое пробить сердце? Привить нравственность, жажду нравственности...» [1] И еще: «Эта живая жизнь есть нечто до того прямое и простое, до того прямо на нас смотрящее, что именно из-за этой-то прямоты и ясности и невозможно поверить, чтобы это было именно то самое, чего мы всю жизнь с таким трудом ищем... Самое простое принимается всегда лишь под конец, когда уже перепробовано все, что казалось мудреней или глупей» («Подросток»).

Сердце Раскольникова наконец «пробито».

Мудреная жизнь Раскольникова (по теории) — это *мертвая жизнь*, это — беспрерывное самоубийство и убийство. Но *путь* от усложненнейшей лжи к «самому простому», от мертвой жизни к жизни живой оказывается слишком долгим и оплачивается слишком дорого.

И опять-таки: Достоевский не был бы Достоевским, Раскольников — Раскольниковым, а жизнь — жизнью, если бы вся история эта завершилась лишь минутой воскрешения.

«А ТЕБЕ БЫ СРАЗУ ВЕСЬ КАПИТАЛ?»

> «Но тут уже начинается новая история, история постепенного обновления человека...»

Еще раз сопоставим начала и концы романа.

С первой строчки возникает тревожное, лихорадочное ожидание. Вот-вот что-то должно случиться — скоро, неотвратимо. Должно случиться *«это»*. Только об «этом» и думает Раскольников, только в «этом» свете все и видит.

Настасья спрашивает Раскольникова: почему он не дает уроки? «За детей медью платят. Что на копейки сделаешь?» — говорит тот «с неохотой, как бы отвечая собственным мыслям.

— А тебе бы сразу весь капитал?

Он странно посмотрел на нее.

---

[1] «Литературное наследство», т. 83, с. 548.

— Да, весь капитал,— твердо сказал он, помолчав».

«Сразу весь капитал...» Раскольников отвечает не столько Настасье, сколько себе. Он о своем думает, о своем говорит. «Сразу весь капитал» — это и значит немедленно, как можно скорее, безотлагательно доказать свою принадлежность к «высшему» разряду.

И вот последние, спокойные, эпические строки романа: «Он даже и не знал того, что новая жизнь не даром же ему достается, что ее надо дорого купить, заплатить за нее великим будущим подвигом... Но тут уже начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомства с новою, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа,— но теперешний рассказ наш окончен».

Достоевский трижды повторяет: «постепенно». Не содержится ли в этой «постепенности» ответ на нетерпеливое желание получить «весь капитал» и непременно «сразу»? И не выдает ли самая последняя строчка романа мужество и такт художника, который и сам не знает еще, как прийти к «новой жизни», и — признается в этом незнании?

Во многих героях Достоевского (а нередко и в нем самом) жила «жажда скорого подвига», жила утопическая и умилительная мечта «в один день, в один час все устроить» («Сон смешного человека»), мечта, сменявшая отчаяние, а в сущности — рожденная этим же отчаянием.

Даже об Алеше Карамазове, «раннем человеколюбце», Достоевский пишет: «Он был юноша отчасти уже нашего последнего времени, то есть честный по природе своей, требующий правды, ищущий ее и верующий в нее, а уверовав, требующий немедленного участия в ней всею силой души своей, требующий скорого подвига, с непременным желанием хотя бы всем пожертвовать для этого подвига, даже жизнью. Хотя, к несчастью, не понимают эти юноши, что жертва жизнию есть, может быть, самая легчайшая изо всех жертв во множестве таких случаев и что пожертвовать, например, из своей кипучей юностью жизни пять-шесть лет на трудное, тяжелое учение, на науку, хотя бы для того только, чтобы удесятерить в себе силы для служения той же правде и тому же подвигу, который

излюбил и который предложил себе совершить,— такая жертва сплошь да рядом для многих из них почти совсем и не по силам. Алеша избрал лишь противоположную всем дорогу, но с тою же жаждой скорого подвига».

Иногда кажется (и не без оснований), что самовоспитание, самосовершенствование, по Достоевскому,— это нечто абсолютно изолированное, мистически усладительное, всегда противопоставленное совершенствованию общественному, социальному. И все же здесь фиксируется лишь одна тенденция противоречий художника. Другая же, порой доминирующая, тенденция заключается как раз в жесткости, мужественности его нравственных требований: «По-моему, одно: осмыслить и прочувствовать можно даже и верно и разом, но сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека. Тут дисциплина. Вот эту-то неустанную дисциплину над собой и отвергают иные наши современные мыслители... Мало того: мыслители провозглашают общие законы, т. е. такие правила, что все вдруг сделаются счастливыми, безо всякой выделки, только бы эти правила наступили. Да если бы идеал этот и возможен был, то с *недоделанными* людьми не осуществились бы никакие правила, даже самые очевидные. Вот в этой-то неустанной дисциплине и непрерывной работе самому над собой и мог бы проявиться наш гражданин» [1].

Мысль Достоевского о том, что ни отдельный человек, ни — тем более — человечество не могут «выделаться разом», не могут «сразу» получить «весь капитал», это — мысль реалистическая и суровая.

Достоевский делал упор на «личное», зачастую противопоставлял его «общему». Утопия здесь не в отстаивании «единичного добра», а именно в *противопоставлении* его «добру общему».

«Единичное добро останется всегда, потому что оно есть потребность личности, живая потребность прямого влияния одной личности на другую» («Идиот»). И еще: «Свет надо переделать, начнем с себя... Моя мысль, что мир надо переделать, но что первый шаг в том, чтоб начать непременно с себя» [2].

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 11. СПб., 1895, с. 51.

[2] «Литературное наследство», т. 77, с. 379.

Картина «моровой язвы» заканчивается такими словами: «Спастись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не видел этих людей, никто не слыхал их слова и голоса». Что́ здесь — надежда на чудо непорочного зачатия и рождения «нового рода людей»? Но не вернее ли видеть в этих словах как раз беспочвенность, утопизм такой надежды? Достоевский слишком хорошо знал, что «чистыми» люди становятся из «нечистых». А главное, он слишком сильно желал, чтобы *все* вошли в «новый род людей», а не одни «избранные», и чтобы вошли они в этот «новый род» здесь, на земле.

Противоядия из религиозных «антитрихин» не получилось.

Противоядие — в труде человека над самим собой.

Механизм этого труда, механизм «выделывания» человека, изживания самообмана художник особенно глубоко исследует в «Подростке», который и может быть назван романом о *юношеском самовоспитании*. Аркадий Долгорукий настаивает: «Я себя не очень щажу и отлично, где надо, аттестую: я хочу выучиться говорить правду... Главное, мне то досадно, что, описывая с таким жаром свои собственные приключения, я тем самым даю повод думать, что я и теперь такой же, каким был тогда. Читатель помнит, впрочем, что я уже не раз восклицал: «О, если бы можно было переменить прежнее и начать совершенно вновь!» Не мог бы я так восклицать, если бы не переменился теперь радикально и не стал совсем другим человеком... Кончив же записки и дописав последнюю строчку, я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого именно процессом припоминания и записывания».

В Раскольникове «процесс припоминания» еще не закончен, а «процесс записывания» и не начинался. «Записывает» за него пока автор.

Раскаяние наступило. Но искупление, «великий будущий подвиг»,— далеко впереди.

Финал остался открытым, и это — выражение мировоззренческих противоречий художника и его спасительная дань неисчерпаемости жизни. Герой выведен на новый перекресток и сам должен еще осознать невероятную трудность «выделки» и человека и человечества.

Художник так и не решился вручить Раскольникову крест вместо топора.

Открытым и предельно обостренным остался вопрос: возможно ли только на путях личного самоусовершенствования изменить «лик мира сего»? Да и возможно ли вообще такое самоусовершенствование без вмешательства в дела этого мира?

Достоевский всю жизнь *заговаривал* себя и других против революции и бо́льшую часть жизни — против социализма. Но отношение его к революции и социализму столь же противоречиво, как и отношение к религии. Он хотел поставить окончательный знак равенства между социальным протестом и преступлением и не мог его поставить. Сам бывший петрашевец, он знал, что среди молодежи — масса таких, кто обращается к идеям революции и социализма «беззаветно», с «неподдельной любовью к человечеству», «во имя чести, правды и истинной пользы» [1]. И как бы Достоевский ни относился впоследствии к социализму, творчество его без социалистического первотолчка не мыслится. Он чувствовал и понимал, что никакой анафемой не отделаться и от революции. Вот какие мысли мучили его: «У миллионов демоса (кроме слишком немногих исключений) на первом месте, во главе всех желаний, стоит грабеж собственников. Но нельзя и винить нищих: олигархи сами держали их в этой тьме... Тем не менее, они победят несомненно и если богатые не уступят вовремя, то выйдут страшные дела. Но никто не уступит вовремя,— может быть, и оттого, что уж прошло время уступок» [2].

А вспомним ту «картинку», из «Братьев Карамазовых», когда помещик затравливает ребенка собаками, затравливает на глазах матери, «картинку», нарисовав которую, Иван и возвращает «билет в мировую гармонию», а Алеша шепчет: «Расстрелять!» А ведь Алеша — инок, он, казалось бы, само всепрощение. Но если уж из такого светлого облачка ударила вдруг такая молния, то какие же бури и грозы предстояло пережить и России, и всему миру? И хотя Достоевский всячески стремился смягчить и примирить все

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV, с. 280.

[2] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 10. СПб., 1895, с. 105.

непримиримые социальные интересы, можно сказать, что от этих страниц и от многих других веет духом социального протеста.

Стоит подчеркнуть, что Достоевский много реалистичнее решал проблему насилия, чем Л. Толстой, и очень резко противопоставлял здесь свои взгляды толстовским. Отказ применить насилие к насильнику он называл «извращением понятий», «тупейшим и грубейшим сентиментальничанием», «исступленной прямолинейностью» и «самым полным извращением природы» [1]. На вопрос: что делать, если насильник убивает на ваших глазах ребенка,— толкнуть его? убить? — Достоевский без всяких колебаний и обиняков отвечает: «Ну и толкни! Ну и убей!» [2] И нет здесь, по Достоевскому, никакого противоречия между целями и средствами: правота конкретных целей и определяет правоту конкретных средств.

В конце своей жизни Достоевский-художник решился наконец поставить острейший вопрос не только о неизбежности, но и о *справедливости* социального насилия. Мало кто обращает внимание на такой многозначительный факт: известные нам «Братья Карамазовы» — это лишь начало, пролог того произведения, которое, быть может, вынашивалось Достоевским всю жизнь и которое он, решив наконец написать, не успел написать. В заметке «От автора», предпосланной «Братьям Карамазовым», читаем: «...жизнеописание-то у меня одно, а романов два. Главный роман второй — это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент. Первый же роман произошел еще тринадцать лет назад...» Достоевский не успел написать этот «главный роман», но известно, что Алеша должен был уйти в революцию. Легко (и необъективно и недобросовестно), отождествив революцию с верховенщиной, поставить на ней, на революции, крест. Но если уж такие люди, как Алеша Карамазов, становятся революционерами, то, стало быть, нельзя отождествлять революционность, социализм с верховенщиной. Стало быть, *есть, может* быть, революция *без* верховенщины, *против* нее? Стало быть, совместна же и революция с высшей нравственностью?

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 11. СПб., 1895, с. 275.
[2] Там же, с. 272—273.

Эти вопросы пугали Достоевского и — неодолимо притягивали его. И даже — это было во всем его характере — тем больше притягивали, чем больше пугали... [1]

Мы закончили чтение романа. Подведем итог.

«Единый план «Ада» есть уже плод высокого гения»,— эти пушкинские слова о Данте можно отнести и к роману Достоевского. От «пробы пера» — через непредвиденные «нечаянности» и «промахи» — к смерти матери и к большому апокалипсису, ко всеобщему самоубийству. От каморки-«гроба», обклеенной ободранными желтенькими обоями,— ко всеземному кладбищу. От нестерпимо жаркого дня в начале июля, от ежедневных петербургских пожаров — к пожару мировому. От «струны в тумане», от звучания колокольчика, сделанного будто из жести,— ко всемирному тревожному набату. А самое главное: от убийства-самоубийства — к открытию человека и в себе и в других. От «розни», разрыва с людьми («О, если б я был один») — к единению с ними. От раскола — к «собиранию человека вместе», и каждого человека, и всех людей, к слиянию «судьбы человеческой» и «судьбы народной», говоря словами Пушкина. От празднословного и «мрачного восторга» — к молчаливому и вдохновенному признанию и поиску правды. От лихорадочного нетерпения получить «сразу весь капитал» — к трижды постепенному обновлению. От иезуитского самообмана — к точному самосознанию и трудной «самовыделке». От ложных переименований — к безбоязненному признанию вещей такими, как они есть. От бреда «арифметики» — к «живой жизни». От кошмарного сна — к спасительному пробуждению. От полной тьмы — к солнцу. От смертельного удушья — к «воздуху, воздуху, воздуху»!

Так звучит, так видится весь роман в целом.

А еще вдруг слышишь и видишь все это так, будто все это происходит с детьми...

---

[1] Об отношении Достоевского к социальному насилию, к революции и социализму см.: Б. Л. Сучков. Великий русский писатель. Доклад в честь 150-летия со дня рождения Ф. М. Достоевского («Правда», 12 ноября 1971 года), а также в нашей статье «Антикоммунизм, Достоевский и «достоевщина»» («Проблемы мира и социализма», 1963, № 5),

ГЛАВА 6. ЕЩЕ РАЗ РОМАН (ДЕТИ)

Что дает та или иная идея человеку? Что делает она с ним? Какие силы пробуждает, какие — убивает? Что делает человек с идеей? — в этой радикальной проверке идей, проверке человека исключительное место у Достоевского занимают дети — тема неизбежная, конечно, и для прежнего искусства, но никем до него так остро и глубоко не понятая. Дети у Достоевского — последняя и решающая проверка всех и всяких идей, всех и всяких теорий. Здесь беспощадно разоблачаются все и всякие самообманы.

«Я ТОЛЬКО ПОПРОБОВАТЬ СХОДИЛ»

> «Это не я убил,— прошептал Раскольников, точно испуганные маленькие дети, когда их захватывают на месте преступления».

Когда читаешь эти строчки об убийце, похожем на испуганного ребенка, застигнутого на месте преступления, вдруг ужасает мысль: как же так? убийца — ребенок?

И кого он убил?

Он «бросился на Лизавету с топором: губы ее перекосились так жалобно, как у очень маленьких детей, когда они начинают чего-нибудь бояться...».

Ребенок убивает ребенка? Дитя — детоубийца?

И кому он в этом признается?

Соне с детским лицом Лизаветы, с ее таким же детским ужасом, который «вдруг сообщился и ему: точно такой же испуг показался и в его лице, точно так же и он стал смотреть на нее, и почти даже с тою же *детской* улыбкой» (подчеркивает Достоевский).

«Он ее нечаянно убил» — скажет Раскольников о себе в третьем лице Соне. «Нечаянно» — какое детское слово.

Ребенок-убийца признается ребенку, которого он тоже мог — должен был — убить. Девочке, ставшей блудницей, чтобы спасти детей же от голода.

«Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги».

Убийца и блудница — дети.

Страшно и физически больно додумывать эти мысли. Не можешь, не хочешь в это поверить. Хочешь поверить в другое: «Это не я убил».

Вот Раскольников идет на «пробу»: «Ну зачем я теперь иду? Разве я способен на *это*? Разве *это* серьезно?.. Так, ради фантазии себя тешу; игрушки! Да, пожалуй что и игрушки!»

«Слушай,— говорит он Соне,— когда я тогда к старухе ходил, я только *попробовать* сходил... Так и знай!»

«И убили! Убили!» — восклицает Соня.

«Я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил...» — Будто хотел «поиграть» в Наполеоны.

И вдруг вспоминаешь, как много детей в романе.

Те, о которых Раскольников говорит Соне: «Неужели не видала ты здесь детей по углам, которых матери милостыню высылают просить? Я узнавал, где живут эти матери и в какой обстановке. Там детям нельзя оставаться детьми. Там семилетний развратен и вор. А ведь дети — образ Христов: «Сих есть царство божие». Он велел их чтить и любить, они будущее человечество...»

Мармеладовские дети, которых обезумевшая мать заставляет петь и плясать на улице: «Леня! Коля! ручки в боки, скорей, скорей, глиссе-глиссе, па-де-баск!»

Миколка, «дитя несовершеннолетнее».

Пьяная девочка на бульваре.

Еще одна — девочка-утопленница из жизни и сна Свидригайлова.

И еще одна, из его же сна,— пятилетняя, с лицом камелии, с огненным, бесстыдным взглядом, заставившая даже его, Свидригайлова, в настоящем ужасе прошептать: «Как, пятилетняя... это... что же это такое?»

«Сих есть царство божие... Будьте, как дети...»

И процентщица когда-то была ребенок. Не от рождения же она «вошь»?

И у Лужина было ведь детство.

А у Свидригайлова?

И снова реальность кажется бредом, а бред — реальностью.

И вдруг на мгновение кажется, будто весь роман населен, перенаселен детьми, одними детьми. И все, что там делается, делается ими. И все это делается с ними.

«Они будущее человечество...»

Да ведают ли они, что творят?!

Теория Раскольникова детоубийственна, но создатель ее — сам дитя.

И даже в последних снах его видишь вдруг всеобщую детскую, детоубийственную войну, кровавую «игру».

«Я только *попробовать* сходил...» Какое опять детское слово — «попробовать»..

Неужели «трихины» проникли и в детей? Неужели «моровая язва» — это и детская болезнь? Абсолютная безысходность?

Но Свидригайлову снится все-таки не свое детство. Он уже и во сне не может увидеть себя ребенком. Ему снится детство чужое, загубленное им, и еще одно — такое, которое именно ему и нужно было увидеть: это он и получил то, чего сам хотел.

Но есть Раскольников, видящий себя в первом сне своем мальчиком, на глазах которого пьяные, озверелые мужики забивают лошадь.

Есть мальчик из сна, пытающийся спасти себя, взрослого, наяву.

Есть Поленька, обнимающая Раскольникова.

Раскольников, прощающийся с матерью: «Маменька, что бы ни случилось, что бы вам обо мне ни сказали, будете ли вы любить меня так, как теперь?»

И она отвечает так, как может ответить только мать: «Родя, Родя, что с тобою? Да как же ты об этом спрашивать можешь? Да кто про тебя мне что-нибудь скажет? Да я и не поверю никому, кто бы ко мне ни пришел, просто прогоню».

Достоевский пишет здесь: «Как бы за все это ужасное время разом размягчилось его сердце. Он упал перед нею, он ноги ей целовал, и оба, обнявшись, плакали...»

И мать говорит ему: «Вот ты теперь такой же, как был маленький...» А потом — спрашивает его в по-

следней отчаянной надежде, спрашивает, зная, предчувствуя самый страшный для нее ответ: «Не навек? Ведь еще не навек?..»

И вдруг вспоминаешь, как вообще много детей в книгах, в сердце Достоевского.

«ВСЕ — ДИТЕ»

«Там детям нельзя оставаться детьми».

Вот «Митенька» Карамазов, который выдергивает бороденку-«мочалку» у штабс-капитана Снегирева, выдергивает на глазах у сына! на глазах у детей!

Вот Илюша Снегирев, молящий в слезах: «Простите папочку, простите папочку!» Целующий руки «Митеньке».

Илюша, заступившийся за своего униженного отца, идущий один против всех. Илюша, заболевший с этого мгновения на площади, от этого-то, может, и умерший.

Его одноклассники, безжалостно дразнящие его «мочалкой».

И они же — у постели его, наперебой старающиеся сделать ему хоть что-нибудь хорошее. Их детская клятва после смерти его, у «Илюшиного камня».

Слова Алеши, обращенные к ним: «Вам много говорят про воспитание ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое воспоминание, сохраненное с детства, может быть, самое лучшее воспитание и есть. Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание...»

Неужели же дети тоже делятся на «два разряда», и «низших» из них надо топить, как котят, давить как «вошей»?

А «дите» из сна «Митеньки»: «И вот недалеко селение, виднеются избы черные-пречерные, а половина изб погорела, торчат только обгорелые бревна. А при выезде выстроились на дороге бабы, много баб, целый ряд, все худые, испитые, какие-то коричневые у них лица. Вот особенно одна с краю, такая костлявая, высокого роста, кажется, ей лет сорок, а может, и всего только двадцать, лицо длинное, худое, а на руках у нее плачет ребенок, и груди-то, должно быть, у нее

такие иссохшие, и ни капли в них молока. И плачет, плачет дитя и ручки протягивает, голенькие, с кулачонками, от холоду совсем какие-то сизые...»

И кажется, что село это погорелое — весь мир после пожара из последних снов Раскольникова.

Все споры, идущие в мире,— это в конечном счете споры о детях, о их судьбе. Здесь критерий всего. Здесь всему проверка.

«Благородного подвига жаждут, ни бог, ни судьба не пошлет, а дети и неспособному на благородный подвиг дадут сделать благородное. — Дети благородят. А без благородного не проживешь. К тому же могут быть еще сомнения: да благородно ли то, что я делаю. А подвиг материнский исключает всякое сомнение» [1].

Представим спор, когда люди не слушают друг друга, не пытаются понять один другого, а ждут не дождутся своей очереди высказаться (и их будут слушать так же). Представим спор, когда поиски истины извращены самолюбием, спор, когда истина — поэтому — не рождается, а убивается, и человек скорее задушит ее собственными руками, чем признает, что он не прав. И другой спор — о том, как спасти больного ребенка, одинаково дорогого всем спорящим. Неужели и здесь возобладает самолюбие? Представим: вы предлагаете какое-то лекарство, и вдруг оказывается, что оно не спасет, а погубит больного. Неужели и здесь вы будете настаивать на своем? Неужели не будете вы *счастливы* оттого, что кто-то вовремя заметит вашу ошибку? Неужели будете *несчастны* оттого, что этот кто-то спасет ребенка (и вас вместе с ним)?

Достоевский сам обжегся и других обжигает мыслью о том, что к истине и надо относиться так, как к ребенку.

Он из-за детей даже с самим богом готов спорить и — спорит.

«Я их очеловечиваю,— говорит в черновиках к «Подростку» Воспитатель,— и они меня очеловечивают. Есть кое-что, чего без них я бы никогда не понял» [2].

«Найти в человеке человека» значит еще для Достоевского и найти в нем ребенка.

---

[1] «Литературное наследство», т. 83, с. 629.
[2] Там же, т. 77, с. 85.

И не оттого ли, что в Дмитрии Карамазове воскресает вдруг ребенок, он и видит свой сон? Не оттого ли и вымолвились у него удивительные слова: «За всех «дите» и пойду, потому что есть малые дети и большие дети. Все — дитё...»

Самый краткий, самый выстраданный и страшный, но и самый обнадеживающий афоризм Достоевского: «Все — дите».

Достоевский не только открыватель тайн, но, главное,— открыватель *существования тайн.* Он не только познавал жизнь, но и познавал ее *неисчерпаемость.* Всегда у него остается некий притягательный, нерасшифрованный «икс», тревожащий воображение и дающий ему необычайный простор. У него все несравненно сложнее, тоньше и глубже, чем кажется. И все же в одном я уверен: у него все и *определеннее.*

Бо́льшая сложность здесь не означает большей неопределенности. Неисчерпаемость искусства (тем более — реальной жизни) не означает, будто должны быть перемешаны, перепутаны все критерии «положительного» и «отрицательного», будто вообще нет и быть не может таких критериев, будто первоосновы нравственности должны сгинуть перед лицом необыкновенной сложности искусства и жизни. Наоборот, Достоевский непримирим к неопределенности, даже беспощаден, даже, кажется, жесток в своей страсти открыть ответственность каждого человека за все происходящее с ним лично и со всем миром. Никакая сложность не снимает этой простой и глубокой ответственности. Да, человек у Достоевского неисчерпаем, но прежде всего, больше всего — неисчерпаем он именно в своей ответственности за себя, за людей, за человечество. Да, «глубины души человеческой» бездонны, но Достоевский проникал в эти глубины, одержимый поисками «в человеке человека». Да, зло (был убежден он) глубже, чем это кажется умам поверхностным и прекраснодушным, но и добро — глубже, чем это им кажется. Самое глубокое в человеке — это именно человеческое.

И мог ли он не уничтожить неопределенность, если она грозит уничтожить мир, если без этого нельзя найти в человеке человека?

ГЛАВА 7. «СИЛЬНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ» («ДЕЛО ПОЭТА»)

Мы знаем обычно произведения искусства ближе, чем их создателей, героев — лучше, чем авторов, персонажей — глубже, чем живых творцов. А главное — интересуемся больше. Дон-Кихот ближе нам, чем Сервантес. Если это так, вернее, когда это так, то здесь какая-то опасная неправильность, по-моему. Великий художник, гений, да и всякий художник истинный, да и всякий, всякий человек, главное,— несравненно больше, глубже, неисчерпаемее любого из своих произведений, любого из творений рук своих.

«Ты, Моцарт, недостоин сам себя...» Если уж и есть что верного насчет «достоин» или «недостоин», так это лишь одно: гениальные художники часто, почти всегда, считали даже самые лучшие произведения свои «недостойным» выражением того, что было в их душе, а потому, как никто, мучились этим, страдали и казнили себя беспощадно, и даже — тем больше, чем больше доставалось им славы. И это не «гордыня». Это естественнейшее желание, потребность — отдать, отдать все-все, что́ есть, а есть всегда больше, чем отдают. Микеланджело повторял, что если бы он захотел быть вполне удовлетворенным своими работами, то многих из них не выставил бы, может быть, ни одной. А на смертном одре своем сказал, что раскаивается в двух вещах: во-первых, он не сделал для спасения своей души все то, что обязан был сделать, и во-вторых, должен умереть тогда, когда только начал читать по слогам в своей профессии. Ему было в то время 89...

Даже «Реквием», даже «Медный всадник», даже «Братья Карамазовы» — это драгоценные, но лишь крохотные частички бесконечного Моцарта, бесконечного Пушкина, бесконечного Достоевского.

Как привыкли мы к фразам: «Пушкин не умер, он

только ушел в бессмертие свое...» — «Ушел», а сколько унес с собой! И Моцарт «ушел в бессмертие», не завершив, между прочим, тот же «Реквием». И Достоевский «ушел», далеко-далеко не закончив «Братьев Карамазовых». Все они «ушли». Но как не хотелось им уходить туда, в бессмертие это, из живой жизни своей. И не потому только, что недовзяли они от жизни, а потому, главное, что *недодали* ей, жизни этой, всего, что могли.

Но не хочу, о други, умирать;
Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать...

И когда персонажи оказываются нам ближе, дороже, интереснее живого человека, творца, создавшего их, то не в том ли просто дело, что слишком уж мы зафразировались, залитературились, что ли, и слова о жизни — пусть самые гениальные — уже дороже нам стали самой живой жизни? Хотя вся литература великая — как раз о том, что живая жизнь бесконечно богаче всего сказанного о ней. Хотя и персонажи-то кажутся нам живее творцов своих благодаря творцам же (да еще из-за слепоты нашей). Хотя и герои-то наши любимые непознаваемы, быть может, во всей глубине своей без главных, самых главных героев, авторов то есть.

Пожалуй, лишь в отношении Пушкина мы начинаем постигать это, а потому не можем и не сможем никогда привыкнуть к дате 29 января 1837 года. И потому «Борис Годунов» для нас — это Пушкин в Михайловском, а не где-то еще, Пушкин 1825 года, а не какого-то другого. И «маленькие трагедии» — это живой Пушкин на «болдинском острове», осенью 1830-го, тоскующий о Наталии Николаевне и предчувствующий беду... И «19 октября...» — это лицей, живой лицей, живой Пушкин с живыми Дельвигом и Кюхельбекером, Пущиным и Яковлевым, с живым Матюшкиным. Это — «Смесь обезианы с тигром», «Тося» и «Кюхля», «Большой Жанно» и «Буффон». Это — чудо беззаботности. Но это и верность в беде. Это еще — и тот крик «Матюшки», который всегда будет пробивать сердца: «Пушкин убит! Яковлев! Как ты мог допустить это?.. Яковлев, Яковлев, как мог ты это допустить...» И внимание к этой, до боли неразрывной связи каждой пушкинской строчки с местом, где она была рождена, с временем, когда родилась, с состоянием, в каком

он был тогда, со всей судьбой его,— внимание это есть знаменательный и драгоценный залог избавления от нелюбви к живой жизни. Но в отношении к другим художникам внимания этого нам очень еще недостает, даже в отношении Достоевского.

«Чтобы написать роман,— обобщал он свой опыт,— надо запастись прежде всего *одним* или *несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. *В этом дело поэта»* [1].

Каковы же были те «сильные впечатления», пережитые сердцем автора действительно и преобразованные потом в «Преступление и наказание»? Точнее: чтó из собственного духовного опыта помогло Достоевскому «уничтожить неопределенность» в мотивах преступления Раскольникова?

Впечатления эти — и эпохальные, и сугубо личные, интимные, и связаны они неразрывно: эпохальное переживается им как личное, личное — «выводится» на общечеловеческое [2].

«ВДРУГ КАКОЙ-НИБУДЬ НАПОЛЕОН...»

> «В конце концов как просто, подумай только — один жест, одно движение, и ты в сонме знаменитостей, гениев, великих людей, спасителей человечества...»

Вот поразительное свидетельство А. Сусловой, помеченное 17 сентября 1863 года (она была в то время вместе с Достоевским в Италии, в Триесте): «Когда мы обедали, он, смотря на девочку, которая брала уроки, сказал: «Ну вот, представь себе, такая девочка

---

[1] «Литературное наследство», т. 77, с. 64.

[2] Тема «Роман «Преступление и наказание» и эпоха шестидесятых годов XIX века» исследовалась в трудах А. А. Белкина, Л. П. Гроссмана, А. С. Долинина, Ф. И. Евнина, В. Я. Кирпотина, В. С. Нечаевой, Л. М. Розенблюм, Г. М. Фридлендера и др. Я же здесь обращаюсь только к *некоторым* «сильным впечатлениям» Достоевского и при этом вовсе не хочу сказать (и не думаю), будто именно эти и только эти впечатления *всё* определяли. Разумеется, нет. Были и другие. Были и такие, о которых мы не знаем еще и, быть может, никогда не узнаем. Я о том только, что эти впечатления — когда прямо, когда косвенно — не могли не выразиться в романе, не могли не помочь Достоевскому «уничтожить неопределенность».

со стариком, и вдруг какой-нибудь Наполеон говорит: «Истребить весь город». Всегда так было на свете»» [1].

Какая жуткая фантазия, какое странное видение, какая боль. И как все это неожиданно еще и — пророчески: Герника, Хиросима...

Почувствовать, подумать, сказать такое в столь безмятежную минуту за обедом, по случаю, который, казалось бы, должен был вызвать лишь умиление,— сказать такое мог только человек, одержимый своими мыслями. Но эта-то одержимость и была обычной для Достоевского. И не она ли отзовется потом в словах Раскольникова: «Прав, прав «пророк», когда ставит где-нибудь поперек улицы хор-р-рошую батарею и дует в правого и виноватого, не удостоивая даже и объясниться...»

Эпоха была одержима наполеономанией всех сортов — вот одно из самых сильных впечатлений Достоевского.

Мы все глядим в Наполеоны...

То, что Пушкин усмотрел в зародыше, во времена Достоевского — расцвело. И у автора «Преступления и наказания» было уже несравненно больше оснований написать: «Кто ж у нас на Руси себя Наполеоном теперь не считает?» (Слова Порфирия.)

Напомним: «статья» Раскольникова была написана «по поводу одной книги». Что это за книга? «История Юлия Цезаря», автором которой был Наполеон III? «Единственный и его собственность» М. Штирнера? Неизвестно. Историки литературы спорят об этом. Но известно, что книг таких было много, слишком много. И все они исповедовали, проповедовали необузданное своеволие личности. Раскольниковская «статья» и есть художественный образ всех этих книг.

Эпоха, эпоха была одержима наполеономанией, а Достоевский — мыслью о том, к чему все это может привести.

Но мог ли даже он предполагать, что ему суждено столкнуться с совершенно неожиданной разновидностью этой эпидемии — и столкнуться лично, интимно даже?

---

[1] А. П. Суслова. Годы близости с Достоевским. Дневник. Повесть. Письма. М., 1928, с. 60.

Его возлюбленная в те годы, А. Суслова, была из женщин «бестиальных». Она увлеклась одним студентом, а когда тот обманул ее, решила его убить. Достоевский спрашивает: «Как можешь ты человеческие отношения решать кровопролитием?» Выясняется, что свою месть она задумала «превратить в подвиг»: «Не все ли равно, какой мужчина заплатит за надругательство надо мной. Но если уж мстить, так чтобы всему миру стало известно о единственной, неслыханной, небывалой, неповторимой мести». Она замышляет убить... царя: «Очень уж увлекает. Огромность шага. В конце концов как просто, подумай только — один жест, одно движение, и ты в сонме знаменитостей, гениев, великих людей, спасителей человечества...

— Славу добывают трудом...

— Или беспримерной смелостью.

— А о муке ты не подумала?

— Это-то и остановило меня. Вдруг подумала: казнят, а ведь прожить до восьмидесяти лет где-нибудь в тишине, на солнце, у южного моря, очень недурно...» [1]

(Разговор этот происходил в начале сентября 1863 года в Париже.)

Таков этот невыдуманный сюжет, равнозначный разве лишь фантазии самого Достоевского, которая и стимулировалась такими сюжетами.

«Как просто — один жест, одно движение, и ты в сонме...» Не поможет ли Достоевскому это признание точнее понять «проклятую мечту» Раскольникова, стремящегося получить «сразу весь капитал»?

Каково же, однако, было слышать Достоевскому такое — от любимой женщины? Здесь — одно из самых сильных впечатлений его, «пережитых сердцем действительно».

И кто знает, когда Достоевский сказал той же Сусловой: «Ну вот, представь себе, такая девочка со стариком, и вдруг какой-нибудь Наполеон говорит: «Истребить весь город»»,— кто знает, не явились ли слова эти еще и ответом на *ее* «проклятую мечту»?

Но и сам Достоевский, наверное, не понял бы все это столь определенно и глубоко, не выразил бы столь убежденно и убедительно, если бы и в нем самом

---

[1] Цит. по кн.: Л. Гроссман. Достоевский. Л., 1962, с. 276—279.

не бушевали страсти, подобные (хотя и далеко-далеко не тождественные) этим, если бы не умел он одолевать и свой раскол, свой самообман.

16.IV.1864. «МАША ЛЕЖИТ НА СТОЛЕ...»

«Возлюбить человека, *как самого себя...* — невозможно...»

В «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863), размышляя о «сильно развитой личности», которая «по закону природы» должна отдать всю себя всем, Достоевский писал: «...я приношу и жертвую всего себя для всех; ну, вот и надобно, чтоб я жертвовал себя совсем, окончательно, без мысли о выгоде, отнюдь не думая, что вот я пожертвую обществу всего себя и за это само общество отдаст мне всего себя. Надо жертвовать именно так, чтобы отдавать все и даже желать, чтоб тебе ничего не было выдано за это обратно, чтоб на тебя никто ни в чем не изубыточился. Как же это сделать? Ведь это все равно что не вспоминать о белом медведе. Попробуйте задать себе задачу: не вспоминать о белом медведе, и увидите, что он, проклятый, будет поминутно припоминаться...»

Но никогда, кажется, «проклятый белый медведь» не припоминался самому Достоевскому так мучительно, как в это время, непосредственно предшествующее созданию «Преступления и наказания».

Он едет за границу не в свободный вояж, не за «материалом». Он едет лечиться. Он — бежит туда, спасаясь от кредиторов. А еще — чтобы быть вместе с Аполлинарией Сусловой, не таиться, наконец, от посторонних. Жена, умирающая в чахотке, остается в России. Разводиться с ней он не хочет. Суслова настаивает на этом. Он — наотрез отказывается: «Она же умирает...»

За границей — игра, проигрыши, сдача последних вещей в ломбард, займы денег — для игры же. И опять проигрыши, опять займы. И — унизительные отказы. Один — от Герцена. Достоевский уязвлен: «Он не мог сомневаться, что я не отдам: письмо-то мое у него. Не потерянный же я человек»[1]. Остается (в какой

[1] А. П. Суслова. Годы близости с Достоевским. М., 1928, с. 162.

уже раз) только Суслова: «Поля, друг мой, выручи меня, спаси меня! Достань где-нибудь 150 гульденов... я тебе отдам их. Не захочу же я, *тебя,* поставить в скверное положение. Быть того не может...» [1]

Он оправдывается перед братом: «Ты пишешь, как можно играть дотла, путешествуя с тем, кого любишь. А мне надо деньги. Для меня, для тебя, для жены, для написания романа... Тут шутя выигрываются десятки тысяч. Да я ехал с тем, чтобы всех нас спасти и себя от беды выгородить» [2].

Страсть игрока, надежда «всех спасти», вина перед женой, страх потерять молодую Суслову, а еще — искусство, главное — искусство. Он предчувствует в себе такие творческие силы, о которых никто на свете, кроме него, пока и не подозревает. И, может быть, по одной только силе этого предчувствия он и берет себе право всем рисковать.

«Чужая беда не дает ума» — Достоевский не раз повторял эту пословицу. Она относится и к нему самому. Самое гениальное воображение не может кое в чем — и весьма существенном — заменить собственный опыт.

Случилось в то время еще одно «сильное впечатление» (после возвращения в Россию). 15 апреля 1864 года в Москве умирает жена Достоевского — Мария Дмитриевна. И он делает в этот момент такое исповедальное признание, откровеннее которого даже у него трудно, да, пожалуй, и невозможно найти:

«16 апреля. Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?

Возлюбить человека, *как самого себя* по заповеди Христовой,— невозможно. Закон личности на Земле связывает. *Я* препятствует... Между тем... высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего *я,*— это как бы уничтожить это *я,* отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастие. Таким образом, закон *я* сливается с законом гуманизма...

Итак, человек стремится на земле к идеалу,— *противуположному* его натуре. Когда человек не исполнил

---

[1] А. П. Суслова. Годы близости с Достоевским. М., 1928, с. 166.

[2] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, с. 330.

закона стремления к идеалу, т. е. не приносил *любовью* в жертву своего *я* людям или другому существу (я и Маша), он чувствует страдание и назвал это состояние грехом. Итак, человек беспрерывно должен чувствовать страдание, которое уравновешивается райским наслаждением исполнения Закона, т. е. жертвой. Тут-то и равновесие земное. Иначе Земля была бы бессмысленна» [1].

Опять перед нами — невыдуманный сюжет из жизни Достоевского, ничуть не уступающий сюжетам, «выдуманным» в его книгах: Достоевский — наедине с мертвой женой (наверное, ночью), узнает и пишет такое о себе и — через себя — о людях.

Из всех страданий самое глубокое для него — это страдание от невозможности любить другого, «как самого себя», но страдание это есть лишь *возмездие* именно за любовь к себе одному. Но из всех радостей наибольшая — *преодолеть* эту невозможность. Впоследствии он напишет: «Ад» есть «страдание о том, что нельзя уже более полюбить» («Братья Карамазовы»). «Рай» же для него — земной, здешний рай — в «слитии», в гармонии «я» и другого, «я» и всех.

Не поможет ли и этот собственный опыт «уничтожить неопределенность» в мотивах преступления Раскольникова, который так дорого заплатил за право сказать матери: «Сын ваш любит вас теперь больше себя»? Не отсюда ли еще — глубоко скрытый, но сильнейший исповедальный дух романа? Достоевский и *для себя* решал «предвечные» вопросы, и свое «я» преодолевал. Он и в себе открыл борьбу противоположных мотивов, законов, целей. Он имел мужество признаться себе в этом, признаться — в один из самых страшных моментов своей жизни. Прежде всего он «уничтожил неопределенность» в своем самосознании. Он и себя был «убаюкивать не мастер, хотя иногда брался за это». И без такого самосознания, стремящегося к полной правде, без такого осознанного вытравливания самообмана, без таких беспощадных признаний не смог бы он создать ни Раскольникова, ни Ивана Карамазова, не смог бы столь глубоко, изнутри, понять их характеры, их раскол.

---

[1] «Литературное наследство», т. 83, с. 173, 175.

«Маша лежит на столе...» Тут уж никакого самообмана.

И вот еще одно признание в письме Достоевского своей корреспондентке — 11 апреля 1880 года: «Что вы пишете о вашей двойственности? Но это самая обыкновенная черта у людей, не совсем, впрочем, обыкновенных. Черта, свойственная человеческой природе вообще, но далеко-далеко не во всякой природе человеческой встречающаяся в такой силе, как у вас. Вот и потому вы мне родная, потому что раздвоение в вас точь-в-точь как и во мне, и всю жизнь во мне было. Это большая мука, но в то же время и большое наслаждение. Это сильное сознание, потребность отчета и присутствия в природе вашей потребности нравственного долга к самому себе и к человечеству. Вот что значит эта двойственность. Были бы вы не столь развиты умом, были бы ограниченнее, то были бы и менее совестливы и не было бы этой двойственности. Напротив, родилось бы великое самомнение. Но все-таки эта двойственность большая мука» [1].

Свою двойственность Достоевский одолевал творчеством, главным образом творчеством. Когда он писал, когда творил, он и себя «выделывал». В том же письме читаем: «Вы пишете о душевном настроении вашем в настоящую минуту. Я знаю, что вы художник, занимаетесь живописью. Позвольте вам дать совет от сердца: не покидайте искусства и даже еще более предайтесь ему, чем доселе. Я знаю, я слышал (простите меня), что вы не очень счастливы. Живя в уединении и растравляя душу свою воспоминаниями, вы можете сделать свою жизнь слишком мрачною. Одно убежище, одно лекарство: искусство и творчество» [2].

С января 1866 года в «Русском вестнике» печатается «Преступление и наказание». «Вся моя будущность,— пишет Достоевский,— в том, чтобы кончить его хорошо» [3].

Между тем надвигается гроза. Еще в июне 1865 года Достоевский продал издателю-спекулянту Стелловскому право издания всех своих сочинений, обязуясь к 1 ноября 1866 года написать новый роман; в случае не-

---

[1] «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, с. 342 (вторая пагинация).

[2] Там же, с. 342.

[3] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, с. 435.

выполнения обязательства все его произведения, включая будущие, должны были стать монопольной собственностью Стелловского. Достоевский принимает отчаянное решение — диктовать этот новый роман («Игрок») «стенографке» — Анне Григорьевне Сниткиной.

За двадцать шесть дней октября он пишет десять листов. Схватка со Стелловским выиграна, выиграна неимоверным трудом.

Достоевский создает в «Игроке» картину «своего рода ада», обнажает страсти, рожденные все той же самоослепляющей погоней за «капиталом сразу», рожденные «самоотравлением собственной фантазией».

«Игрок» еще и болезненно автобиографичен. Это — внутренний расчет с любовью к Сусловой. Это — и попытка выбраться из своего собственного «ада», одолеть пагубную самообманную страсть к игре.

В ноябре-декабре завершается последняя часть «Преступления и наказания». За год написано сорок листов. А все это время он тяжело болел и ждал ежедневно очередного припадка эпилепсии, как визита или письма кредитора. Он имел незавидное право сказать (в июне 1866 года): «Я убежден, что ни единый из литераторов наших, бывших и живущих, не писал под такими условиями, под которыми я *постоянно* пишу. Тургенев умер бы от одной мысли» [1].

Самые «мелкие» и «бытовые» вопросы перепутались, завязались для Достоевского в один узел с вопросами «предвечными», самые интимные — с самыми эпохальными. И вот после страшного проигрыша в Висбадене, в начале августа 1865 года, в полном одиночестве, без гроша, он, по собственному признанию, и «выдумал *Преступление и наказание* и подумал завязать сношения с Катковым» [2]. Вряд ли именно это и было тем единственным «сильным впечатлением», из которого родился роман. Вряд ли это даже и вообще входило в число таких впечатлений. Но само это отчаянное положение, острое осознание потерянного и теряемого времени своего и дара, чувство вины перед собой и людьми — все это и стало, вероятно, тем последним потрясением, которое сконцентрировало вдруг все созревавшее ранее в порыв спасения, в могучий

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, с. 438.
[2] Там же, т. II, с. 110.

порыв творчества, в окончательное решение немедля писать роман, в котором для него и сошлось все. Все свелось к роману — сдаться или победить. И он — побеждает. Побеждает себя, кредиторов (пока — далеко не всех), побеждает судьбу. Мало кто мог бы с таким правом повторить слова Бетховена: «Я возьму судьбу за глотку». Достоевский — взял.

И всегда-то он все свои грехи искупал главным образом творчеством, а в этот момент — особенно: «Трудно было быть более в гибели, но работа меня вынесла» [1]. Но себя уж он здесь не щадил, а потому имел право думать про себя: «Во мне есть много недостатков и много пороков. Я оплакиваю их, особенно некоторые, и желал бы, чтобы на совести моей было легче. Но чтоб я вилял, чтобы Федор Достоевский сделал что-нибудь из выгоды или из самолюбия,— никогда вы этого не докажете и факта такого не представите... С гордостью повторяю это. ...Направление! Мое направление то, за которое не дают чинов» [2]. (Слова эти из записных тетрадей остались при его жизни неопубликованными.)

«Преступление и наказание» — органический художественный сплав мучительных и мужественных размышлений и о себе, и о своем народе, и о судьбах человечества.

Победа Достоевского над самим собой как человека оказалась великой победой его как художника.

«Чтоб хорошо писать, страдать надо, страдать!» [3] — говорил Достоевский. Он имел все основания добавить: и *преодолевать* страдания. Он и сделал такое добавление — каждым своим произведением.

С «Преступлением и наказанием» (и с «Игроком») связан еще крутой и счастливый поворот в его личной жизни.

Восьмого ноября 1866 года, крайне взволнованный, он говорит А. Г. Сниткиной: «Представьте... что я признался вам в любви и просил быть моей женой. Скажите, что бы вы мне ответили?..» Анна Григорьевна вспоминает: «Я взглянула на столь дорогое мне, взвол-

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, с. 56.

[2] «Литературное наследство», т. 83, с. 252, 377.

[3] Д. Мережковский. Автобиографическая заметка.— «Русская литература XX века», под ред. С. А. Венгерова, т. I, с. 291.

пованное лицо Федора Михайловича и сказала: «Я бы вам ответила, что вас люблю и буду любить всю жизнь»[1]. А вскоре он напишет (может быть, продиктует своей «стенографке») строчки о любви Раскольникова и Сони из Эпилога: «Их воскресила любовь. Сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого». И когда мы читаем эти строчки, не забудем, в какой момент они родились, кто был их первой читательницей и что́ они значили для него.

Достоевский писал Анне Григорьевне: «Ты мое будущее все — и надежда и вера и счастие и блаженство все... Мне бог тебя вручил, чтоб ничего из зачатков и богатств твоей души и твоего сердца не пропало, а напротив, чтоб богато и роскошно взросло и расцвело; дал мне тебя, чтоб я свои грехи огромные тобою искупил...» [2]

Много лет спустя после смерти Достоевского композитор С. Прокофьев попросил А. Г. Достоевскую написать что-либо в его альбом, сказав при этом: «Должен предупредить вас, Анна Григорьевна, что альбом этот посвящен исключительно солнцу. Здесь можно писать только о солнце». Вот что она написала: «Солнце моей жизни — Федор Достоевский. Анна Достоевская. 6 января 1917 г.» [3]

22.XII.1849. «ЕЩЕ РАЗ ЖИВУ!»

> «...Несмотря на все утраты, я люблю жизнь горячо, люблю жизнь для жизни и, серьезно, все еще собираюсь *начать* мою жизнь...»

Творчество Достоевского, как и всякого художника,— это собственный опыт, помноженный на знание опыта чужого и на воображение. Без собственного опыта многое в его творчестве останется непонятым или даже непознаваемым. Однако свести к нему все, конечно, нельзя. Иначе — все грехи героев мы припишем автору. Иначе — уподобимся тому человеку, который случайно оказался соседом Достоевского, когда тот работал как раз над «Преступлением и наказанием»: со-

---

[1] А. Г. Достоевская. Воспоминания. М., 1971, с. 79.

[2] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, с. 449; т. II, с. 5—6.

[3] «Воспоминания А. Г. Достоевской». М. — Л., 1925, с. 16. А. Г. Достоевская родилась в 1846 году, умерла 9 июня 1918 года в Ялте.

сед этот, подслушав ночные монологи писателя за Раскольникова, в ужасе сбежал с квартиры, будучи убежденным в том, что Достоевский — убийца... А сколько таких «соседей», которые и до сих пор убеждены, будто Достоевский — это и Свидригайлов, и Ставрогин, и Федор Павлович Карамазов (не хватает только Смердякова, Лебезятникова или Лужина). Один, так сказать, «духовный сосед» Достоевского, уверял: «В судьбе своих героев он рассказывает о своей судьбе, в их сомнениях — о своих сомнениях, в их раздвоении — о своих раздвоениях, в их преступном опыте — о тайных преступлениях своего духа» [1]. И еще: «Все герои Достоевского — он сам...» [2] Этот «духовный сосед» — Бердяев. Пожалуй, он откровеннее и выразительнее всех выдал тайну своей любви к такому, выдуманному им, Достоевскому: «Моя религия отрицания мира возникла из патологического и всеобъемлющего отвращения к действительности, из брезгливости к самому себе... Я провел жизнь с полузакрытыми глазами и носом вследствие отвращения... Мне чуждо было чувство вкорененности в землю» [3].

В этом признании — трупный яд. Вот подполье! Вот человек из тех, кого Достоевский называл «самооплевниками нашими».

И вот слова самого Достоевского, записанные незадолго до смерти: «Самоуважение нам нужно, наконец, а не самооплевание» [4]. И еще: «...Несмотря на все утраты, я люблю жизнь горячо, люблю жизнь для жизни и, серьезно, все еще собираясь *начать* мою жизнь... Вот главная черта моего характера; может быть и деятельности» [5]. Это поистине пушкинская, вийоновская жажда жизни и любовь к жизни. А Бердяев — словно персонаж Достоевского, из подпольных, выдающий себя за его душеприказчика.

Бывали и у Достоевского страшные минуты «грусти и саморазложения», но как умел он их преодолевать! И никогда, ни за что не согласился бы он с бер-

---

[1] Н. Бердяев. Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923, с. 28.

[2] Его же. Философия свободного духа, ч. I. Париж, с. 92.

[3] Его же. Самопознание. Париж, 1946, с. 13, 38.

[4] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 11. СПб., 1895, с. 314.

[5] Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV, с. 339.

дяевским кредо. Но и Бердяеву слова Достоевского о горячей любви к жизни для жизни тоже чужды органически, даже, можно сказать, физически.

Достоевский кричал от боли, скрывал ее, преодолевал иногда, но никогда не модничал ею. Помимо всего прочего, это был просто очень мужественный человек,— именно из-за вкорененности в эту землю.

Жизнелюбие, несмотря ни на что,— вот «главная черта» его «характера, может быть деятельности». Но слишком долго эта «главная черта» оставалась незамеченной. Слишком долго Достоевского подменяли «достоевщиной».

Конечно, Достоевский чрезвычайно противоречив, может быть, это самый противоречивый художник на свете. Конечно, он и непознаваем без этих противоречий. Но непознаваем он и без его страсти их разрешить, без его «главной черты».

У него была такая любовь к жизни, какая бывает только после смертного приговора, на пути к месту казни, в момент, когда палач завязывает глаза, начинают бить барабаны и ожидается залп. Какая бывает еще только в момент отмены смертного приговора,— как неожиданный дар жизни за мгновенье до казни.

Вот еще одно «сильное впечатление» (может быть, самое сильное), которого ему хватило *на всю жизнь:* 22 декабря 1849 года его, вместе с другими петрашевцами, должны были расстрелять. В тот зимний день, вечером, он писал брату: «Никогда еще таких обильных и здоровых запасов духовной жизни не кипело во мне, как теперь... Ведь был же я сегодня у смерти три четверти часа, прожил с этой мыслию, был у последнего мгновения и теперь еще раз живу!.. Если кто обо мне дурно помнит, и если с кем я поссорился, если в ком-нибудь произвел неприятное впечатление — скажи им, чтоб забыли об этом, если тебе удастся их встретить. Нет желчи и злобы в душе моей, хотелось бы так любить и обнять хоть кого-нибудь из прежних в это мгновение. Это отрада, я испытал ее сегодня, прощаясь с моими милыми перед смертью... Как оглянусь на прошлое да подумаю, сколько даром потрачено времени, сколько его пропало в заблуждениях, в ошибках, в праздности, в неумении жить; как не дорожил я им, сколько раз я грешил против сердца моего и духа,— так кровью обливается сердце мое. Жизнь —

дар, жизнь — счастье, каждая минута могла быть веком счастья... Брат! Клянусь тебе, что я не потеряю надежду и сохраню дух мой и сердце в чистоте... Теперь уже лишения мне нипочем, и потому не пугайся, что меня убьет какая-нибудь материальная тягость. Этого быть не может! Ах! кабы здоровье!..» [1]

И хотя даже после всего этого Достоевский еще не раз «грешил против сердца своего и духа», не раз нарушал клятву, но именно это мощное ощущение жизни как дара, как счастья — всякий раз спасало его и превращало минуты его творчества в века. Оно спасло его и во время работы над «Преступлением и наказанием».

После всех переживаний, связанных с А. Сусловой, с игрой, со смертью жены, его настигают еще два удара: смерть брата, Михаила Михайловича Достоевского, и смерть друга, Аполлона Григорьева.

Тридцать первого марта 1865 года он пишет А. Е. Врангелю: «И вот я остался вдруг один, и стало мне просто страшно. Вся жизнь переломилась разом надвое... Буквально — мне не для чего оставалось жить... Стало вокруг меня все холодно и пустынно... А между тем все мне кажется, что я только что собираюсь жить. Смешно, не правда ли? Кошачья живучесть» [2].

А прибавьте сюда то *ежедневное* ожидание очередного припадка его страшной болезни, которая каждый раз была новой смертью и новым воскрешением, каждый раз — казнью и помилованием.

Человек, достаточно близко знавший Достоевского и видевший его в моменты припадков, свидетельствует: «Сверх обыкновенных болезней, сверх обыкновенных случаев смерти, у него был еще свой случай, своя специальная болезнь; привыкнуть к ней почти невозможно — так ужасны ее припадки. Умереть в судорогах, в беспамятстве, умереть в пять минут — надобна большая воля, чтоб под этой постоянной угрозой так работать, как работал он» [3].

Итак, его спасала воля... Верно. Но ведь можно сказать и обратное: постоянная угроза смерти удесятеряла

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, с. 129—131.

[2] Там же, с. 398, 401, 402.

[3] «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 2. М., 1964, с. 416.

его волю. Тоже верно. Однако и это мало что объясняет. Главное в другом: Достоевский очень рано, остро, глубоко осознал свое *призвание* — отдать людям свою горячую любовь к жизни для жизни, несмотря на все утраты, несмотря на «все худое» в ней. Без этого и не выдержал бы он испытаний судьбы. Он работал неистово и до болезни, и до 22 декабря 1849 года. Он повторял: дело надо делать на век и помнить, что в любую минуту можешь умереть. И он писал каждый раз так, будто это самое последнее его дело, будто прощался с жизнью. Но вот еще что поразительно: он писал каждый раз так, будто это — и *самое первое* его дело, будто вся жизнь еще впереди. «Вся моя будущность» — так говорил он едва ли не о каждом своем произведении. И едва ли не о каждом: «Все мое сердце с кровью положится в этот роман...»

Вот какой кровью и вот с какой надеждой писалось «Преступление и наказание», писались и такие строчки о Раскольникове из Эпилога: «Неужели такая сила в этом желании жить и так трудно одолеть его?.. Он смотрел на каторжных товарищей своих и удивлялся: как тоже все они любили жизнь, как они дорожили ею!.. Неужели уж столько может для них значить один какой-нибудь луч солнца, дремучий лес, где-нибудь в неведомой глуши холодный ключ, отмеченный еще с третьего года, и о свидании с которым бродяга мечтает, как о свидании с любовницей, видит его во сне, зеленую травку кругом его, поющую птичку в кусте?..»

Достоевский пишет: «Он с мучением задавал себе этот вопрос и не мог понять, что уж и тогда, когда стоял над рекой, может быть, предчувствовал в себе и в убеждениях своих глубокую ложь. Он не понимал, что это предчувствие могло быть предвестником будущего перелома в жизни его, будущего воскресения его, будущего нового взгляда на жизнь».

Раскольников — не понимал еще. Иван Карамазов — понимает: «Клейкие весенние листочки, голубое небо люблю я, вот что! Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь, первые свои молодые силы любишь... Понимаешь ты что-нибудь в моей ахинее, Алешка, аль нет? — засмеялся вдруг Иван.

— Слишком понимаю, Иван: нутром и чревом хочется любить — прекрасно ты это сказал, и рад я

ужасно за то, что тебе так жить хочется,— воскликнул Алеша.— Я думаю, что все должны прежде всего на свете жизнь полюбить.

— Жизнь полюбить больше, чем смысл ее?

— Непременно так, полюбить прежде логики, как ты говоришь, непременно чтобы прежде логики, и тогда только я и смысл пойму. Вот что мне давно уже мерещится. Половина твоего дела сделана, Иван, и приобретена: ты жить любишь. Теперь надо постараться тебе о второй твоей половине, и ты спасен...»

Ясно, что это — убеждение и самого Достоевского. Герой и автор *здесь* — слиты.

И все-таки, есть такое живое у Достоевского, что живее даже и этого. Все-таки, когда читаешь просто человеческие, не «художественные» строчки,—

«Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?..»

«Нет желчи и злобы в душе моей, хотелось бы так любить... Жизнь — дар, жизнь — счастье, каждая минута могла быть веком счастья... Ах! Кабы здоровье!..» —

— когда читаешь это, то вдруг, до абсолютной самоочевидности, становится ясно самое простое: ни один из его героев, ни все вместе не обладали они таким могучим жизнелюбием и таким состраданием к людям, каким переполнен был этот реальный, этот живой и очень больной человек. И еще самоочевиднее становится: зато все их жизнелюбие, все их сострадание — *от него.*

Вот ведь к чему глухи и слепы те, кто все грехи героев сваливают на Достоевского и радуются своим «открытиям».

Все грехи героев — от Достоевского... Откуда же тогда их добродетели?

И его жизнелюбие — не просто любовь к весенним клейким листьям, к голубому небу, к лучу заходящего солнца, к холодному ручью где-то в глуши. Это — любовь к людям, к живым людям, без которых для Достоевского и листья не листья, и даже солнце не солнце.

Блок писал: «Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин»[1]. Верно и другое — с юношеских лет, а то и позже, наш ум, совесть нашу начинает тревожить угрюмое имя: Достоевский.

---

[1] А. Блок. Собр. соч. в 8 томах, т. 6. М. — Л., 1962, с. 160.

Но знаменательнейшим (и недооцененным) фактом является неиссякаемая и с годами все более сильная тяга Достоевского к Пушкину — при всей их разности, а, точнее, благодаря ей.

Он знал: видеть в жизни *только* светлое и доброе — необъективно и недобросовестно, неумно и даже бесчестно. Он знал еще: *не* видеть в жизни светлое, может быть, еще необъективнее и недобросовестнее, еще глупее и бесчестнее. И тяга Достоевского к Пушкину — это тяга к цельности, но не за счет утраты сложности. Это тяга к солнцу, но не ценой забвения окружающей тьмы.

«Жил бы Пушкин долее,— говорил Достоевский,— так и между нами было бы, может быть, менее недоразумений и споров, чем видим теперь. Но бог судил иначе. Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем».

Пушкинская тайна и есть, может быть, открытие — каждый раз новое, более глубокое, более трудное — новой меры и новой гармонии в человеческих знаниях о темной и светлой сторонах жизни. Пушкин сказал навсегда: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» Пушкинская тайна и есть, наверно, дар и умение открыть заново и высказать это самое простое и самое глубокое убеждение так, чтобы и самому в него поверить и чтобы другие в него поверили. Далеко не всегда удавалось это Достоевскому, но без пушкинского начала, без пушкинской «прививки», без пушкинского солнца Достоевский немыслим и непостижим.

ГЛАВА 8. ЧЕРНОВИКИ («ДЕЛО ХУДОЖНИКА»)

Как помним, в черновиках к роману Достоевский записал для себя: «...уничтожить неопределенность, то есть *так или этак* объяснить все убийство...» Отсюда недвусмысленно следует, что *здесь* она все-таки — *была*. В чем же она выражалась и была ли здесь уничтожена?

УНИЧТОЖЕНИЕ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ — ОТКАЗ ОТ ИСПОВЕДИ?

> «Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена».

Каждый, кто хоть немного интересовался историей создания романа, знает: сначала он был задуман в форме исповеди преступника, потом Достоевский от этой формы отказался.

Почему отказался? Потому (считается обычно), что иначе отсекаются все эпизоды, в которых сам рассказчик не участвует [1].

Сколько, однако, таких эпизодов? Из огромного числа (зá сто) — всего около десяти. Неужели, если бы это понадобилось, Достоевский не сумел бы сделать их фактом сознания Раскольникова? Он решал задачи и посложнее. В «Подростке» еще больше эпизодов, а роман этот написан в форме исповеди. Стало быть, не в тех эпизодах дело, которые «не входили» в исповедь.

Возникает гипотеза: а может быть, сам Раскольников «не входил» в эту исповедь?

---

[1] См.: Л. Гроссман. Достоевский. М., «Молодая гвардия», 1962, с. 345—346.

В предыдущей главе приводилась цитата: «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего *одним* или *несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. *В этом дело поэта»*.

Вот ее продолжение: «Из этого впечатления развиваются тема, план, стройное целое. *Тут дело уже художника,* хотя художник и поэт помогают друг другу и в этом и в другом — в обоих случаях»[1].

«Поэт» в лице «художника» отдает свои «сильные впечатления» читателю. Но что значит отдает? *Отдать* в искусстве — значит *создать* произведение искусства. Отдать свои «сильные впечатления» *полностью* — значит создать великое произведение. Отдать так, чтобы *взяли,* поняли, чтобы *захотели* взять,— это и есть главный талант художника, это труд, мастерство и ненавязчивое бескорыстие.

«Художника» без «поэта» вообще и быть не может, по Достоевскому. «Поэт» без «художника» не может реализоваться: «...произведение нехудожественное никогда и ни под каким видом не достигает своей цели; мало того: более вредит делу... Чем познается художественность в произведении искусства? Тем, если мы видим согласие, по возможности полное, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена. Скажем еще яснее: художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель ее понимал, создавая свое произведение... То-то и есть, что художественность есть самый лучший, самый убедительный, самый бесспорный и наиболее понятный для массы способ представления в образах» [2].

Можно теперь выразить нашу гипотезу в терминах самого Достоевского. Вероятно, речь шла для него не о *«поэтической»,* а лишь о *«художественной»* неопределенности. «Дело поэта» в принципе было решено, «дело художника» — еще нет. «Поэт» знал, *чтó* он хочет, «художник» — не знал еще, *как* это сделать, как *отдать* сильные впечатления «поэта» читателю.

---

[1] «Литературное наследство», т. 83, с. 64.

[2] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 9. СПб., 1895, с. 56—58, 73.

Итак, мы знаем факт первый, исходный: никакой неопределенности у «поэта». Знаем факт последний, результативный: никакой неопределенности в романе, написанном от автора. И вот факт третий, промежуточный: роман пишется поначалу в форме исповеди. Вероятно, эта форма и означала «художественную» неопределенность. Вероятно, между этими крайними точками и должен был произойти процесс уничтожения этой неопределенности.

ПИСЬМО КАТКОВУ И РОМАН

«Я все сжег...»

Какими материалами располагаем мы, чтобы выяснить ход непосредственной работы Достоевского над романом? Их немного: письмо Каткову из Висбадена, три записные книжки и несколько рукописных фрагментов романа[1]. Кроме того, к нашей теме относятся около двадцати писем Достоевского разным адресатам.

Письмо Каткову — сентябрь 1865 года. Первая книжка датируется августом — октябрем, вторая — октябрем — декабрем того же года, третья заполнялась в течение почти всего 1866 года. Работу над «Преступлением и наказанием» Достоевский начал в августе, первые главы были отправлены в печать в середине декабря 1865 года, последние — в самом начале января 1867-го.

Обратимся сначала к письму Каткову (известен лишь его черновик). Согласно этому письму, замысел Достоевского можно — несколько схематично — представить в следующем виде (закавыченные слова и фразы — из письма):

1) мотивы преступления «студента», убившего процентщицу,— высокие, как они ему самому представляются: «гуманный долг к человечеству»; 2) время действия до «окончательной катастрофы» (явка с повинною) — «почти месяц»; 3) добровольное признание и раскаяние «студента» суть одно и то же (совпадают в одной временно́й точке); 4) преступник легче лег-

[1] См.: Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. М., «Наука», 1970, с. 427—678. Цитаты далее даются по этому источнику. Письмо, записные книжки и фрагменты опубликованы также в 7-м томе Полного собрания сочинений Ф. М. Достоевского в тридцати томах (Л., «Наука», 1973).

кого отказывается от своих прежних идей: «Закон правды и человеческая природа взяли свое, убили убеждения, *даже без сопротивления»* (выделено мною.— *Ю. К.*); 5) искупление мыслится как сознательный и даже решительный выбор: «Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело»; 6) «повесть» задумана в форме исповеди преступника (это следует из первой записной книжки); 7) объем «повести» — «от пяти до шести листов»; 8) Достоевский намерен сдать «повесть» не позже чем «через месяц».

В опубликованном произведении находим решительные изменения по всем этим пунктам:

1) в мотивы преступления Раскольникова резко введена наполеономания и столь же резко усилен его самообман; 2) время действия романа — около двух лет, а потом — открытый финал, уходящий в бесконечность; 3) признание, раскаяние, искупление уже четко разделены: признается Раскольников на девятый день после убийства, раскаивается — через полтора года; 4) с невероятным упорством отстаивает он свои убеждения и сопротивляется почти до последней страницы романа; 5) раскаявшемуся преступнику далеко-далеко не ясны все неисчислимые трудности искупления; 6) роман написан от автора; 7) объем романа около сорока листов; 8) вместо одного месяца Достоевский проработал еще пятнадцать месяцев.

В письме Каткову обозначен, однако, и момент, получивший глубокое *развитие* в романе,— мысль о том, что преступник сам, нравственно, требует наказания: «Чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его». Хотя, подчеркнем, введено — и очень усилено—сопротивление этому чувству.

Главное все же в том, что прежний замысел изменен решительно.

Первое указание на причину этого можно, вероятно, найти в сомнениях, высказанных Достоевским в черновике письма Каткову: «За занимательность ручаюсь (за художественность исполнения — не беру на себя руч⟨ательства⟩) о художественном исполнении — не беру на себя судить». На полях черновика имеется приписка: «Я не могу придать теперь худож. форму...»

Есть еще два указания. 22 ноября 1865 года Достоевский пишет И. Л. Янышеву: «...работа моя пошла

так, что надо было вновь переработать — и я решился на это (надо сделать хорошо, иначе будущему поврежу)»[1]. А 18 февраля 1866 года он сообщает А. Е. Врангелю: «В конце ноября (1865 года.— *Ю. К.*) было много написано и готово; я все сжег... Мне не понравилось самому. Новая форма, новый план меня увлек, и я начал все сызнова»[2].

Приведя знаменитую оценку Пушкина — «Единый план «Ада» есть уже плод высокого гения»,— Л. Гроссман относит ее к письму Каткову, называя это письмо «гениальным планом». Но затем он сообщает, что Достоевский сжег почти готовый роман. Спрашивается: значит, сжег роман, созданный по «гениальному плану»? почему сжег? Никак не разъясняя противоречия, исследователь замечает: «...рискованный план удался»[3]. Но Достоевский потому и сжег первый вариант романа, что это было не гениально. И его гений как раз в том, что он умел сжигать такое.

Кстати, знакомство со сценариями по «Преступлению и наказанию» для театра и кино показывает, что подавляющее большинство их авторов тяготеет к интерпретации романа именно в духе письма Каткову. Выходит: не письмо оценивается с точки зрения романа, а, наоборот, роман — с точки зрения письма. Реставрируется то, что Достоевский сжег.

Что же и почему сжег он в конце ноября 1865 года?

РАСКОЛЬНИКОВ: «ПОЛНОЕ САМООПРАВДАНИЕ»

> Достоевский: «Событие и потом начинается искажение».

Отождествление героя с автором и здесь ведет к путанице: черновики представляются сплошным хаосом. Но как только мы отделим автора от героя, сразу же в этом хаосе обозначится строгий порядок.

Позиция героя — то «полное самооправдание», то «полное осуждение себя». Его все время бросает из огня да в полымя.

Но именно это-то заранее и *запланировано* Достоевским. Он пишет *для себя*, как должно конвульсиро-

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, с. 425.
[2] Там же, с. 430.
[3] Л. Гроссман. Указ. соч., с. 338—339.

вать самосознание героя: «Событие и потом начинается искажение». То есть он *организует хаос,* организует *искажение* истинного смысла события в самосознании героя. Отождествите автора с героем, и это искажение вы припишете автору.

Достоевский замечает *для себя:* «Общее главное N3: Во все эти шесть глав он должен писать, говорить и представляться читателю отчасти как бы не в своем уме». А если отождествить героя с автором, не получится ли, что именно автор «не в своем уме»?

Герой: «Посмотрим, из-за чего я это сделал». *Автор* ставит здесь два раза знак N3 и замечает: «тут-то начинается анализ всего дела, озлобления, нищеты, выгод, необходимости, и выходит, что сделал логично». Для кого «логично»? Для героя (пока), а не для Достоевского.

Герой: «Я сделал себе программу: Ободриться совершенно... Прожить без людей. Умереть гордо, заплатив горой добра и пользы за мелочное и смешное преступление юности... Вздор, все вздор — нечего бояться». *Автор* здесь добавляет: «Но развитие любви к дочери Мармеладова сбивает его с толку». У героя своя «программа», у автора — своя.

В черновиках (как и в романе) Достоевский прямо, *словами,* характеризует Раскольникова как «мономана»: «Это хорошо: мономан. Надо эту идею укоренять». Но это и есть «мономотивность» преступления.

И вот осознание этой «мономотивности» героем: «никакого мне не надо добра делать. Я для себя, да для себя... нет, это была не глупость, это была не молодость, это была не нечаянность, а это было убеждение, неуважение к личности».

Герой все время уверяет себя надрывно: «Совесть моя покойна». Но автор тут же заставляет его добавить: «Так ли? Так ли?» Самообман его вдруг взрывается: «Господи, какие сделки можно делать с своей совестью».

А в другом месте, выделив слова героя курсивом — *«О, если бы я был уверен в том, что теперь говорю!»* — Достоевский ставит здесь одиннадцать раз (!) знак N3 (больше, кажется, и у него никогда не встречалось). Это ли не опровержение «правоты» целей преступления? Кто ставит знаки N3, кто делает курсив, кто отмечает — «важное», «капитальное» и пр. и пр.? Раскольников или Достоевский?

И вот еще слова Достоевского о своем герое: «Его идея: взять во власть это общество, чтобы делать ему добро». Читатель спросит: а как быть с выделенными словами — *«чтобы делать ему добро»?* Так, как обозначено у самого Достоевского: он их просто *вычеркнул*.

Таким образом, никакой принципиальной, *«поэтической»* неопределенности у Достоевского в отношении мотивов преступления Раскольникова нет. Но *«художественная»* неопределенность остается: пока Раскольников сам себя не понимает — ему ли рассказывать о себе читателю? Да и в его ли это характере?

РАСКОЛЬНИКОВ: «ПОЛНАЯ ИСПОВЕДЬ»

> Достоевский: «Исповедью... трудно себе представить для чего написано. Но *от автора*».

Прочитаем наконец полностью самое спорное место в черновиках:

«ГЛАВНАЯ АНАТОМИЯ РОМАНА

После болезни и проч. Непременно поставить ход дела на настоящую точку и уничтожить неопределенность, т. е. *так или этак* объяснить все убийство, и поставить его характер и отношения ясно. Гордость, личность и заносчивость. Затем уже начать 2-ю часть романа: Столкновение с действительностью и логический выход к закону природы и долгу».

Не является ли эта заметка высшей точкой обострения накопившихся противоречий между «поэтом» и «художником»? Не предвещает ли она взрыв старой «анатомии романа» и создание новой?

Посмотрим, как накапливались и разрешились эти противоречия.

Герой начинает свою исповедь на четвертый (?!) день после убийства, которое произошло, по черновикам, «9 июня»: «Пусть это будет отчет... Какой? Кому?»

Достоевский *зачеркивает* эту фразу. Почему? Может быть, потому, что превращение убийцы в писателя на четвертый день после убийства неправдоподобно даже физически (в романе на четвертый день Раскольников был еще в беспамятстве). Герою, который прежде всего не желает быть пойманным в качестве преступника, вряд ли захочется писать «отчет» в качестве писателя. Действительно: «Какой? Кому?»

Читаем дальше: «Если бы я стал записывать десятого числа, на другой день после девятого, то ничего бы не записал, потому что в порядке ничего еще не мог припомнить. Точно кругом меня все кружилось, и так было три дня. А теперь все так ясно, так ясно представилось...»

Девятого — не мог, а тринадцатого — мог... «Все так ясно, так ясно представилось...» Вспомним, какая «ясность» была у Раскольникова на четвертый день после убийства... По-видимому, сознавая, что вопрос не распутан, а еще более запутан, Достоевский опять *зачеркивает* все эти фразы.

Тем не менее письменный «отчет» героя (без всяких объяснений) продолжается с такой скрупулезной точностью, будто у него и нет никаких других забот...

Записав, задним числом, все, что с ним произошло прежде (по крайней мере с момента убийства), герой, по замыслу Достоевского, должен был стать своим ежедневным стенографом: «Здесь кончается *рассказ* и начинается *дневник*».

Все это — из 1-й записной книжки (август — октябрь). Откроем 2-ю (октябрь — декабрь): «Я под судом и все расскажу. Я все запишу. Я для себя пишу, но пусть прочтут и другие, и все судьи мои, если хотят. Это исповедь, полная исповедь. Ничего не утаю». Вспомним роман: способен ли Раскольников со своим-то характером на «полную исповедь», да так быстро, да еще «под судом»?

Но Достоевский продолжает писать роман в форме исповеди, продолжает, хотя все чаще перебивает раскольниковское «я» авторским «он», не доверяя этому «я».

И вдруг — долгожданный взрыв: «Перерыть все вопросы в романе. Но сюжет таков. *Рассказ от себя*, а не от *него*. Если же исповедь, то уж слишком *до последней крайности*, надо все уяснять. Чтобы каждое мгновение рассказа все было ясно.

№3. *К сведению.* Исповедью в иных пунктах будет не целомудренно и трудно себе представить для чего написано.

Но *от автора*. Нужно слишком много наивности и откровенности.

Предположить нужно автора существом *всеведущим*

и *не погрешающим*, выставляющим всем на вид на одного из членов нового поколения».

Эта идея укрепляется:

«Еще план

Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его ни на минуту...»

И все же Достоевский колеблется:

«Новый план
Рассказ преступника
8 лет назад
(чтоб совершенно отнести его в сторону)».

Вместо четырех дней — восемь лет! Крайность породила крайность. Но происхождение последней крайности объясняется стремлением Достоевского разрешить накопившиеся противоречия, предопределенные самой формой исповеди героя, объясняется стремлением «совершенно отнести его в сторону». Однако новый план предполагает естественный ответ на вопрос о *найденном* смысле жизни: ведь восемь лет прошло...

Новый план к тому же опасен: при такой удаленности от главного события может утеряться непосредственность переживаний героя и непосредственность сопереживаний читателя.

И вот тут-то возникает «Главная анатомия романа...»

Но уже после всего этого Достоевский делает, кажется, последнюю попытку решить новые задачи постарому, но несколько видоизмененно: «Если в форме дневника». Но и это «если» отбрасывается, и раскольниковское «я» окончательно заменяется авторским «он»[1].

Рассказ *о* герое уже требует перевоплощения, рассказ *от имени* героя требует перевоплощения в квадрате. Работа над романом в форме исповеди углубила понимание истинных мотивов преступления, но — тем

---

[1] Порядок, в каком Достоевский *делал* эти заметки о новых планах романа, не соответствует, вероятно, порядку *страниц* его записной тетради, но главное в том, что все эти заметки (в том числе и о «главной анатомии романа») располагаются *кучно*, на смежных страницах, все они, в сущности, об одном и том же — об уничтожении художественной неопределенности мотивов преступления.

самым определила и ускорила отказ от самой этой формы. «Художник и поэт помогают друг другу...»

Самосознание Раскольникова не достигло еще такого градуса накала, такой степени точности, когда ему можно было бы доверить вести одну-единственную «партию», доверить «соло» без какого-либо сопровождения.

Вообще исповедальному слову Достоевский придавал значение исключительное. Это слово было для него самым впечатляющим, заразительным и неотразимым: не проповедь, не притча, а именно исповедь обладает максимальной силой влияния, потому что благодаря силе искренности она и вызывает ответную силу *доверия*. Не проповедь и не притча, а именно исповедь, в сущности, и *наиболее диалогична*, наименее монологична, она и предполагает самое близкое *духовное общение* человека с человеком, с людьми[1]. Достоевский был убежден, что только открыв свое сердце — только исповедью,— и можно пробиться к сердцам людей. Никакая назидательность проповеди, никакая наглядность притчи не действует столь неотразимо, как искренность исповеди. И в известном смысле можно сказать, что во всей мировой литературе, во всех «жанрах» ее прослеживается развитие от проповеди через притчу к исповеди.

За два года до «Преступления и наказания» у Достоевского был уже опыт художественной исповеди — «Записки из подполья». Это — исповедь-вызов, исповедь в агонии нравственного умирания. Это — как последний отчаянный вой тонущего в болоте человека, над головой которого вот-вот сомкнется трясина. Тем пронзительнее — по контрасту с этим жутким воем — несколько его выкриков: «Мне не дают... Я не могу быть... добрым!.. К черту подполье!» Однако фактом является, что большинство тогдашних (да и поздней-

---

[1] Если диалог вообще является наиболее адекватной (в сущности, единственной) формой развития творческого мышления (см. об этом: В. С. Библер. Мышление как творчество. М., Госполитиздат, 1975), то, вероятно, *этический* диалог внутри человека, т. е. столкновение и выбор противоположных целей жизни,— имеет свою специфику: критерий истины здесь можно найти только перед лицом судьбы человека и человечества.

ших) читателей, во-первых, не расслышало этих трагических выкриков, а во-вторых, отождествило автора с героем. Возможно, Достоевский, одержимый страстью непосредственного, неотложного влияния на читающую Россию, учел и это обстоятельство, работая над «Преступлением и наказанием» (кстати, после «Записок из подполья» ни одна из его художественных исповедей не вызывала больше таких кривотолков, как «Записки»).

Вернемся к черновикам. Все заметки — «новый план», «еще план», «рассказ от себя», «главная анатомия романа» — приходятся на октябрь — декабрь, скорее — на ноябрь, в конце которого и был сожжен роман. И теперь можно сказать с достаточной уверенностью, что тогда-то и был сожжен роман в форме исповеди, сожжен именно из-за этой формы как художественно недостоверной.

Роман «от автора» и есть уничтожение художественной неопределенности в мотивах преступления[1].

Изучение черновиков (первых двух книжек, вернее) раскрывает и причины превращения повести в роман. Дело, разумеется, не в появлении линии следователя (он есть уже в первой книжке). Дело и не в «чиновнике с бутылкой» (Мармеладов), и не в теме Лужин — Дуня — Свидригайлов. Во-первых, нет никаких оснований утверждать, будто тема Мармеладова с самого начала не включалась в замысел повести, заявленной Каткову. Это просто неизвестно. Во-вторых, тема Мармеладова, как и тема Лужин — Дуня — Свидригайлов, уже была намечена все в той же первой книжке. Взорвал повесть, конечно, не «чиновник с бутылкой», а прежде всего — сам главный герой: причины, мотивы и последствия его преступления — вот что прежде всего и потребовало введения широкого социального фона. «Студент» вырос в грандиозный образ Раскольникова и взорвал повесть.

---

[1] Не обратив должного внимания на различение Достоевским понятий «поэт» и «художник», я допустил неточность, когда утверждал в послесловии к роману, будто писатель сначала ввел «добрую цель как единственный или преобладающий мотив преступления», а потом изжил это свое представление (см.: Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. М., 1971, с. 552—553).

ФИНАЛ. ДОСТОЕВСКИЙ: «ВИДЕНИЕ ХРИСТА»

Достоевский: «Я скажу вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки».

Финал романа стоил Достоевскому не меньших трудов, чем художественное решение проблемы мотивов преступления. В сущности, это был, конечно, один и тот же труд, поскольку «исход» Раскольникова и зависел прежде всего от силы этих мотивов.

«Божия правда, земной закон берет свое»,— пишет Достоевский о раскаянии преступника (черновик письма Каткову). Но запятая между «божией правдой» и «земным законом» не может скрыть противоречия между ними. Противоречие это так и не было разрешено до конца жизни, но в искусстве Достоевского — тенденция разрешения противоречия явно в пользу «земного закона». В черновиках к роману читаем: «Столкновение с действительностью и логический выход к закону природы и долгу».

Несчетное число раз Достоевский убеждал себя:

«Бог есть идея человечества, собирательной массы, *всех*»[1].

«Единый суд — моя совесть, то есть судящий во мне бог»[2].

«Всякая нравственность выходит из религии, ибо религия есть только форма нравственности»[3].

«Религия не одна только форма, она все»[4].

«Совесть без бога есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного»[5].

Всё это факты бесспорные: Достоевский действительно так думал. Но вот и другие, не менее бесспорные факты:

«Я скажу вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем

---

[1] «Литературное наследство», т. 83, с. 240.
[2] Там же, с. 402.
[3] Там же, с. 449.
[4] Там же, с. 544.
[5] Там же, с. 675.

сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных»[1]. Это 1854 год.

Еще: «Главный вопрос... тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь — существование божие»[2]. Это год 1870-й.

И еще: «И в Европе такой силы атеистических *выражений* нет и *не было*. Стало быть, не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла...»[3] Это — накануне смерти, о «Братьях Карамазовых», 1881 год.

И вот как это противоречие выразилось в черновиках к «Преступлению и наказанию»:

«Идея романа

Православное воззрение, в чем есть православие.

Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием. Таков закон нашей планеты, но это непосредственное сознание, чувствуемое житейским процессом — есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания.

Человек не родится для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием.

Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание (т. е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом) приобретается опытом pro и contra, которое нужно перетащить на себе»[4].

Идея православия и должна была выразиться в «видении Христа» Раскольникову (после чего он и раскаивается). Представим на секунду, что «видение» это осталось. Было бы это художественно? Было бы это убедительно? Ведь этак и исследовать ничего не надо: Раскольников отпал от бога — поэтому совершил преступление; Раскольников через «видение Христа» вер-

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, с. 142.

[2] Там же, т. II, с. 263.

[3] «Литературное наследство», т. 83, с. 696.

[4] Эта заметка из 3-й записной книжки (начало 1866 года) по мысли (и порой почти дословно) совпадает с записью Достоевского 16 апреля 1864 года, сделанной на другой день после смерти Марии Дмитриевны. Вот факт, подтверждающий, что «сильное впечатление» 16 апреля не могло не отразиться в романе.

нулся к богу — поэтому и раскаялся. Но вместо готовой схемы побеждает другое решение: «Соня и любовь к ней сломали» (ср. в романе: «Их воскресила любовь»).

В черновиках читаем:

«№3. Последняя строчка романа.

Неисповедимы пути, которыми находит бог человека».

Но Достоевский завершил роман другими строчками, которые явились примером победы художника над своей предвзятостью и, одновременно,— выражением сомнений, терзавших Достоевского.

Когда Лапласа спросили, почему в его системе нет бога, он ответил, что в ней все объясняется и без этой гипотезы. Вряд ли Достоевский мог повторить эти слова. Он выдвигал эту гипотезу, превращал ее в аксиому аксиом и сам же снова и снова испытывал ее в «горниле сомнений». Противоречия его раскалены так, что в их огне сгорает всякая традиционная вера. Конечно, если совесть — от бога, то атеизм аморален. А как быть, если восстание против бога происходит во имя совести, во имя человека? Если совесть не принимает никакой теодицеи, то есть никакого оправдания бога за существующее в мире зло? Значит, высшая нравственность и атеизм совместны? — вот главный вопрос, который неодолимо влечет и страшит Достоевского. Сколько раз он отвечал: несовместны, но вот факт неопровержимый: в боге Достоевский действительно сомневался до гробовой крышки, а в совести — никогда! Он не столько переводил слова «совесть», «любовь», «жизнь» словом «религия», сколько слово «религия» — словами «совесть», «любовь», «жизнь». Созданный им художественный мир вращается вокруг человека, а не вокруг бога. Человек — единственное солнце в этом мире — должен быть солнцем!

ФИНАЛ. ДОСТОЕВСКИЙ: «ПОЖАР. СПАСЕНИЕ. УРА!»

Достоевский: «Короткий срок...
Мечты о новом преступлении».

Кроме религиозного варианта финала, были и другие. Например: «Финал романа. Раскольников застрелиться идет».

Но, пожалуй, самым живучим вариантом (из отброшенных) оказался пожар, во время которого Рас-

кольников, уже после убийства, спасает детей, а сам, обгорелый, едва не погибший, возвращается домой и признается, раскаивается в своем преступлении — сначала перед родными, а потом и всенародно. Все в восторге, а сам Раскольников отбывает на каторгу, как на праздник. «По высочайшему повелению» ему в награду за подвиг и чистосердечное покаяние (всамделишное!) и еще и сбавка большая вышла...

Пожар упоминается в черновиках не меньше раз десяти и даже в 3-й записной книжке (то есть уже тогда, когда первые части романа были сданы в печать):

«Пожар (Награда ему). Мать, сестра около постели. Примирение со всеми. Радость его, радостный вечер. Наутро к обедне народу поклон,— прощание. Приеду, говорит Соня».

Еще: «Пожар. Вот уж то одно, что вы геройством загладите, вы выкупите» (слова Сони).

Еще: «Вася! ты все омыл, все омыл» (слова Разумихина герою, который пока еще называется «Васей»).

Еще: «Пожар. Спасение. Ура! Есть жизнь... Восторг пожара».

И еще: «Гордость и надменность его и самоуверенность в безвинности идут все crescendo, и вдруг на самом сильном фазисе, после пожара, он идет предать себя... Наделал громких дел на пожаре. Болен после пожара. Пожар решил все».

В романе ничего подобного нет. В таком пожаре могло сгореть самое главное — сложнейшая борьба «двух характеров» Раскольникова. Пожар как «спасение» заставлял совместить признание с раскаянием и даже с искуплением. Пожар, как и «видение Христа»,— финал искусственный и антихудожественный. Сомнения в таком финале у Достоевского накапливались с самого начала. Именно после слов: «Пожар решил все»,— следует: «Короткий срок». А в другом месте после слов: «Пожар. Спасение. Ура!..» — Достоевский пишет курсивом: *«Мечты о новом преступлении».*

«Короткий срок» — слишком легкое решение сложнейшей задачи, даже не решение, а видимость решения. Сроки будут долгими.

Пожар, впрочем, в романе остался и даже остался на последних страницах, но как? Он происходит не после убийства, а задолго до него. Пожар остался не

развернутой, «громкой» сценой «спасения», а в виде нескольких строчек Эпилога: оказывается, Разумихин разыскал факт о том, что «Родя был обожжен и даже хворал, спасши от смерти, прошлого года, двух малюток».

Пожар до убийства — бесспорное доказательство существования у Раскольникова правых целей жизни, *не* целей преступления.

Убийство после пожара — столь же бесспорное доказательство перемены этих главных целей жизни, отступничества от них.

Пожар после убийства — слишком легкий путь искупления, это действительно «награда ему», что-то вроде ордена. Представим на мгновение, что подобным «катарсисом» завершались бы мировые трагедии—Эдипа, Макбета, Годунова, Ивана Карамазова... Не было бы их.

Но преступление Раскольникова все-таки связано с пожаром, и пожар после убийства все-таки есть — только другой: «В городах целый день били в набат... Начались пожары. Все и всё погибало...» Раскольников уже не спасает детей на пожаре, а сам разжигает пожар, угрожающий поглотить всех. Вместо искусственной мелодраматической картинки — грандиозное художественное полотно.

«ТУТ-ТО И СОН»

> «Али есть закон природы, которого не знаем мы и который кричит в нас. Сон».

Сны проходят настоящим лейтмотивом в черновых заметках Достоевского: «План. После сна»; «Сон»; «Начало. Сон», «Тут-то и Сон»; «Сон»; «№3. Сон»; «Раскольников. Сон» и т. д., не меньше раз пятнадцати. О чем — непонятно. Но вдруг встречаются слова, разом освещающие всю глубину проблемы: «Али есть закон природы, которого не знаем мы и который кричит в нас. Сон».

Стало быть, сон для Достоевского — не какой-то эффектный прием предсказания события, заранее известного писателю, или условное изображение уже происшедшего события. Нет, сон у него — незаменимый способ художественного познания, основанный на

законах самой человеческой натуры. Через сон он тоже проникает во «все глубины души человеческой». Через сон он тоже ищет «в человеке человека». В снах у него и «невысказанное, будущее Слово». Сон тоже входит в понятие «полного реализма», реализма «в высшем смысле». Это не уход от действительности, а стремление постигнуть ее в ее собственных своеобразных формах, осмысленных художественно. И при этом у Достоевского здесь нет мистики, как нет ее в снах у Шекспира или у Пушкина. Достоевский и здесь развивает одну из самых животворных *реалистических* традиций мировой и русской литературы. Но, пожалуй, ни у кого из прежних писателей сны не были столь мощным орудием художественного познания человека и мира, как у Достоевского.

Согласно общей художественно-философской, художественно-психологической концепции Достоевского, из человека цельного, непосредственного, то есть общинного, родового, человек становится разорванным и частичным. Однако внутренняя, врожденная потребность в цельности живет в нем неистребимо, как живет и естественно-социальная потребность его в «слитии» с родом [1]. Разорванность есть болезнь, социальная болезнь,— общая причина преступлений. А преступление — не что иное как покушение на жизнь, на судьбу рода,— потому-то оно и противоестественно. Если высший идеал для Достоевского — это «слитие» каждого человека с другими людьми, с родом, то совесть и есть *неотсроченный идеал,* земная реализация его. Убить совесть и значит убить идеал, и наоборот. Поэтому-то не может быть преступления «по совести», преступления «во имя идеала», а есть преступление только *против* совести, *против* идеала.

Здесь мысли Достоевского удивительно сходны с мыслями Гегеля, который определял совесть как «моральную гениальность», то есть как естественнейшее свойство каждого нормального человека, то есть именно как неотсроченный, осуществляемый сегодня идеал. Совесть, по Гегелю, это — «одинокое богослужение», являющееся одновременно «богослужением общины» [2]. И опять-таки за всей иррациональностью здесь нельзя

---

[1] См.: «Литературное наследство», т. 83, с. 247—248.
[2] Гегель. Соч., т. 4. М., 1959, с. 351—352.

пропустить самое главное,—объективное, глубоко социальное содержание этих мыслей: совесть как суд человеческого рода над человеком, суд, происходящий внутри самого человека. И у Достоевского и у Гегеля исходный пункт — один и тот же: *община*, то есть вполне конкретная историческая данность, а не какой-то сверхъестественный феномен. И у Достоевского и у Гегеля утрата реального родового единства человечества, утрата цельности человека возмещается понятием — бог [1].

А теперь вернемся к снам в понимании Достоевского. «Сны, как известно, чрезвычайно странная вещь: одно представляется с ужасающей ясностью, с ювелирски мелочною отделкой подробностей, а через другое перескакиваешь, как бы не замечая вовсе, например, через пространство и время. Сны, кажется, стремит не рассудок, а желание, не голова, а сердце... перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка, и останавливаешься на точках, о которых грезит сердце» («Сон смешного человека»). Здесь-то и выявляется особенно, что «рассудок есть только рассудок и удовлетворяет только рассудочной способности человека, а хотенье есть проявление всей жизни...» («Записки из подполья»).

Человеческая натура проявляется наяву обычно лишь частично, а во время катастроф и в снах, сопровождающих и предвещающих такие катастрофы, проявляется в целом. Тут уже не один «ум», но и «сердце», тут вся натура в целом. В снах истинные мотивы деятельности человека обнажаются и теснее соотносятся с судьбой человеческого рода (обычно — через судьбу самых близких ему людей). Самообманное сознание, успокаивающее совесть человека наяву, во сне разоблачается. В кошмаре снов и срываются все и всякие самообманные маски. *Самообманных снов у Достоевского не бывает*. Сны у него — художественное уничтожение всякой неопределенности в мотивах преступления. Это наяву «ум» может сколько угодно развивать теорию «арифметики», теорию преступления «по совести», может сколько угодно заниматься пере-

---

[1] Ср.: «...религия есть самосознание и самочувствование человека, который или еще не обрел себя, или уже снова себя потерял» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, с. 414).

именованием вещей,— зато во сне все выходит наружу, хотя и в кошмарном виде.

Сны у Достоевского — это обнаженная совесть, не заговоренная никакими «успокоительными, славными словечками».

Художник выявляет ответственность человека не только за преступные результаты его действий, не только за преступные средства, но и за преступность скрытых *помыслов.* Человек ответствен, убежден Достоевский, даже за свои неосознанные желания.

Знал ли я о страшных последствиях своего сговора с Ламбертом? — спрашивает себя Подросток. И отвечает: «Нет, не знал». Но тут же добавляет: «Это правда, но так ли вполне? Нет, не так: я уже кое-что, несомненно, знал, даже слишком много, но как? Пусть читатель вспомнит про сон! Если уж мог быть такой сон, если уж мог он вырваться из моего сердца и так формулироваться, то, значит, я страшно много — не знал, а предчувствовал... Знания не было, но сердце билось от предчувствий, и злые духи уже овладели моими снами». (Речь идет о сне, в котором Подросток вместе с Ламбертом шантажирует Ахмакову.) Сон этот предваряет явь: «Это значит, что все уже давно зародилось и лежало в развратном сердце моем, в желании моем лежало, но сердце еще стыдилось наяву и ум не смел еще представить что-нибудь подобное сознательно. А во сне душа сама представила и выложила, что было в сердце, в совершенной точности и в самой полной картине и — в пророческой форме». Раскольников тоже «страшно много — не знал, а предчувствовал». И человек, убежден Достоевский, ответствен даже за такие предчувствия, за то, что дал им волю, испугался превратить их в прямое знание [1].

«Али есть закон природы, которого не знаем мы и который кричит в нас. Сон». Не этот ли закон природы и кричит в детском сне Раскольникова как раз накануне преступления? Не этот ли сон (хотя и на время) пробуждает в Раскольникове человека? У Свидригай-

---

[1] При этом *предчувствие* злодейства, писал Достоевский как раз о пророческом сне Подростка, оказывается чрезвычайно притягательным, тогда как *прямое знание* его смысла и последствий отталкивает человека: «N3. Это драгоценное психологическое замечание и новое сведение о природе человеческой» («Литературное наследство», т. 77, с. 107).

лова таких снов уже нет. Перечитайте те несколько страниц, где описываются его последние часы перед самоубийством, в грязной каморке какой-то гостиницы. Ему видятся три сна, один кошмарнее другого. Но вот еще что замечательно: «вход» в эти сны и «выход» из них почти стерты, и трудно, подчас невозможно (третий сон), определить, когда Свидригайлов забывается, а когда — приходит в себя. Так и должно быть, потому что грань бытия и небытия для него давно уже стерта. Эта грань — как колеблющееся пламя свечи, которую Свидригайлов то зажигает, то гасит, и непонятно, когда он в самом деле ее зажигает и гасит, а когда это ему лишь мерещится...

Сны-кошмары у Достоевского — не зеркальное повторение происходящего наяву, не простой дубликат действительности. Это всегда чудовищная аберрация, но всегда — отражение действительности в кривом и увеличивающем зеркале.

Многие сны в классической литературе, не будь им предпослано специальное авторское объяснение, что это именно сны,— в сущности ничем не отличаются от яви, они именно зеркально дублируют явь. Такие сны вполне могли бы быть заменены простым воспоминанием или ретроспективной картиной действительности. Такие сны — условно-рассудочный прием и с художественной и с психологической точки зрения. Сны же у Достоевского *незаменимы ничем* (кошмар Ивана Карамазова с чертом — тот же сон). Это — страшный трагический гротеск, позволяющий глубже понять реальность.

«Али есть закон природы, которого не знаем мы и который кричит в нас...» *Объективность законов нравственности* — есть она или нет? есть эти законы или их нет? — вот над какой проблемой заставляет задуматься Достоевский. И здесь, быть может, как ни в чем другом, искусство его сближается с наукой. Ведь что такое объективность законов? Это не только *независимость их* от человека, это еще — и *зависимость человека* от них. Объективность законов в том и состоит, что если не считаться с ними, то они, так или иначе, прямо или косвенно, рано или поздно, покарают нарушителя, отомстят за себя, заставят признать себя, хотя бы через катастрофу.

Известно, что Достоевский неистово протестовал против подчинения живого человека мертвым законам, против превращения человека в «штифтик», в «фортепианную клавишу». Порой даже кажется, что само слово «закон» — едва ли не самое ненавистное для него слово. Но прочитайте *всего* Достоевского — и вы убедитесь в том, что слово «закон» является для него едва ли и не самым излюбленным словом. Сравните его в этом отношении с другими художниками — и убедитесь, что, наверное, ни у кого из них так часто оно не встречается, чаще, пожалуй, чем это принято обычно даже в научных трудах. Достоевский страстно пытался проникнуть в законы «живой жизни», понять эту жизнь из нее самой. И если сделать подборку его высказываний на этот счет, то нельзя не заметить: он все время говорит о *разных* законах, «положительных» и «отрицательных», о законах «сохранения» и «разрушения», то считая их равноправными, то протестуя против законов «разрушения» и объявляя единственно «нормальными» лишь законы «сохранения». И вот, можно сказать, итоговая его формула: «Сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия всего человечества»,— читаем в «Идиоте».

Достоевский превосходно знал, что ни от каких проповедей глупцы не становятся умнее, а подлецы — честнее,— знал и повторял это с отчаянием, даже с ожесточением. И он прибегнул тоже к отчаянному, последнему, решающему доводу: *иначе погибнете!* К этому доводу он прибегнул — вопреки своим собственным уверениям, будто «добродетель» мало чего стоит, если она основана на выборе — «будьте братьями или смерть», если она признается «во имя спасения животишек»... Но ведь этот довод и выражает жизненную, спасительную потребность объективного познания социально-нравственных отношений людей, потребность овладения законами природы самих этих отношений. Об этом и «кричат» все сны Достоевского.

ГЛАВА 9. МИФ О «ЧЕРНОЙ МАГИИ» ДОСТОЕВСКОГО

Стефан Цвейг написал о Достоевском: «Если для иных искусство — наука, то для него оно — черная магия. Он занимается не экспериментальной химией, а алхимией действительности, не астрономией, а астрологией души... Он не собирает, но у него все есть. Он не вычисляет, и все же его измерения безошибочны».

Это, конечно, очень красиво сказано, только — *так не бывает*. Об авторах таких пассажей Достоевский говорил: «Это не человек, это лира», «лира златострунная».

Мы видели, что Достоевский и экспериментировал, и собирал, и вычислял. Он делал все это с небывалой до него точностью, а потому у него и есть все, потому измерения его и безошибочны (большей частью). Если бы он не собирал и не вычислял, он и остался бы на уровне письма Каткову, он ничего бы и не сжег.

Вообще история искусства — это еще и история выработки все более пристального *самонаблюдения* и все более строгого *самоконтроля*, история все более точного *самосознания* художников и все более глубокого *осмысления* ими «приемов» и принципов своего творчества. История искусства — это еще и история *размистифицирования* природы искусства, история развенчания того мифа о «черной магии», согласно которому — творец не ведает о том, чтó и как он творит (и тем более, мол, сие неведомо остальным смертным).

Достоевский сделал гигантский шаг по пути этого размистифицирования искусства. Ничуть не умаляя значения его гениальной интуиции, можно сказать, что мало у кого из художников сознательный, строгий расчет играл столь доминирующую роль. Точность его художественных экспериментов подобна точности классических научных экспериментов, зато сила непосредственного воздействия — силе музыки.

Достоевский — демиург, без ведома которого не падает ни один волосок с головы его героев, хотя они

совсем не марионетки, хотя у них собственная свобода воли. Он действует, как всесильный режиссер — потому и всесильный, что знает природу и «театра» и «зрителя». Он тщательно подготавливает каждую сцену, входит в мельчайшие детали «закулисной работы» и в то же время — ни на секунду не упускает из вида реакцию «зала». Все случайности оказываются необходимыми, все неожиданности—глубоко мотивированными. Вспомним троекратное повторение: «Воздуху, воздуху, воздуху!» Вспомним, как откликнулась Сенная площадь на «раскаяние» героя. Вспомним, сколько было у Достоевского вариантов финала, сколько планов перебрал он, прежде чем нашел единственно верный. И это — «алхимия»? Это — «астрология»?

А посмотрите, как тонко и точно рассчитан момент, когда Раскольников впервые говорит Соне «ты» (после своего первого коленопреклонения перед нею, а потом — признаваясь ей в убийстве и — еще неосознанно — в любви). И как перебивается ответное Сонино «ты» прежним робким «вы» (потому что «Наполеон» почти все время держит ее на «положенной» дистанции: знай, сверчок, свой шесток). Это — в романе. А по черновикам видно, что Достоевский специально и ставит перед собой задачу — точно определить эти переходы (как переходы от «вы» к «ты» между Свидригайловым и Дуней) [1].

Посмотрите, как Достоевский готовит финальную сцену молчаливого коленопреклонения Раскольникова перед Соней в черновиках: «№3. О любви нет между ними ни слова. Это sine qua non». Еще: «Ни слова о любви». Еще «№3. НЕ НАДО: Я ЛЮБЛЮ ТЕБЯ». И еще: «Никогда ни слова не было произнесено о любви между ними». И наконец: «Соня и Раскольников молча обнявшись плачут». И это все — «не собирает», «не вычисляет»?

Достоевский превосходно ведал, что́ и как он творил. Вот еще несколько тому доказательств. Речь пойдет на этот раз о *мировоззренческих принципах,* без которых он немыслим ни как «поэт», ни как «художник».

---

[1] Ср. у Пушкина:

Пустое *вы* сердечным *ты*
Она, обмолвясь, заменила...

Достоевский развивает, углубляет смысл таких *обмолвок.*

«НАЙТИ В ЧЕЛОВЕКЕ ЧЕЛОВЕКА»

> «Мы видим доблесть в даре *одно худое видеть*, тогда как это одна лишь подлость».

Герой Достоевского — расколотый человек, человек с расколотым умом и сердцем, человек, исступленно стремящийся преодолеть этот раскол и воссоединиться в цельного человека, а это и есть, по Достоевскому, условие цельного, братского человечества. Порой он употреблял понятия человек и человечество как одно и то же понятие: «Когда же пресечется рознь и соберется ли когда человек вместе и что мешает тому?» [1]

Идеи вне человека — у Гегеля. У Достоевского, наоборот,— нет идей вне человека, нет идей невоплощенных. Там — чистые силлогизмы, чистые категории. Здесь — силлогизмы пахнут кровью, категории обозначают судьбу, здесь диалектика идей и диалектика души неразделимы. Логика с порога отвергает (и должна это делать) всякий «аргумент к человеку». В искусстве «аргумент к человеку» и есть «решающий аргумент». Потому-то Достоевского вообще не интересуют «ошибки и недоумения ума» без «ошибок сердца».

Он писал в 1839 году: «...учиться, «что значит человек и жизнь» — в этом довольно преуспеваю я... Человек есть тайна. Ее надо разгадать...»

Он повторял в 1876 году: «Нужно наблюдать природу человека во всех ее видах» [2].

Он хотел «разглядеть в виноватом невиноватого, а в ином и праведном виновного» (1877 год) [3].

А всего за месяц до смерти сделал такую запись: «При полном реализме найти в человеке человека... Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой» [4].

На полях записной книжки (слева), где начертаны эти слова, стоит: «Я». Эти слова и есть итоговое, наи-

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 10, 1895, с. 247.

[2] «Литературное наследство», т. 83, с. 403.

[3] Там же, с. 626.

[4] «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, с. 373 (вторая пагинация). Факсимиле этой записи воспроизведено в 83-м томе «Литературного наследства» (с. 681).

более полное самоопределение Достоевского. Здесь каждое слово — ударное, а главное, каждое выражает его действительное поэтическое и художественное *дело*. Это — его *осуществленное кредо*. Это — закон, по которому он сам себя судит.

Достоевский — *художник*, а не психолог, он *изображает* все глубины души, и его специфическое орудие познания — *образы* (но его знание этих глубин, противопоставленное как вульгарно-материалистической, так и утонченно-мистической психологии,— предвосхищает открытия психологии научной на многие десятилетия).

Достоевский *сознает себя реалистом*, и не мыслит он свое творчество вне великой реалистической — европейской и русской — традиции, традиции Данте и Сервантеса, Шекспира и Пушкина, традиции, в которой высочайшая духовная культура не «стесняется» народности, но открыто радуется ей, живет ею, традиции, в которой и народность не бунтует против культуры, а узнает в ней себя, чувствует в ней свой идеал. А главное,— это самосознание художника *соответствует* действительности.

Достоевский сознает себя *реалистом в высшем смысле*. Он *развивает* великую традицию. Предмет его реализма — *все глубины души*. Эту душу — вечный предмет искусства — он подвергает *микроскопическому* художественному исследованию (не отсюда ли и появился образ «трихин, существ микроскопических»?). Реализм в его творчестве не исчез, а углубился. Исчез лишь предел, до которого человек знал себя. Он невидимое сделал видимым. «Ведь я, например, совершенно естественно хочу жить для того, чтоб удовлетворить всей моей способности жить, а не для того, чтоб удовлетворить только моей рассудочной способности, то есть не какой-нибудь одной двадцатой моей способности жить. Что значит рассудок? Рассудок знает только то, что успел узнать... а натура человеческая действует вся целиком, всем, что в ней есть, сознательно и бессознательно, и хоть врет, да живет» («Записки из подполья»). В данном случае это — мысли и самого Достоевского. Он был убежден, что эта «одна двадцатая», даже «одна десятая», даже «одна вторая» — не может быть познана, если не брать в расчет *всю* «натуру» в целом. Но если человеческая

душа — предмет, *несравненно* более сложный, чем атом, ядро атома, любая частица ядра, и если уж из «обычной», «мертвой» материи можно высечь неиссякаемую внутриядерную энергию, то какие же силы таятся в человеке? И вот Достоевский строит свои небывалые «установки-ускорители», где—в поле огромного напряжения — разгоняются и сталкиваются человеческие страсти, обнаруживая свою природу, развертываясь бесконечным числом новых сторон. Но порой Достоевский похож на человека, открывшего внутриядерную энергию и вдруг ужаснувшегося: а может ли ей быть только мирный исход?..

Достоевский задается вроде бы самым простым, а в действительности — самым сложным вопросом: что́ сделал бы тот или иной человек, будь на то его полная воля? Он хочет знать: что́ может выйти, если до дна исчерпать содержание данных идей и если полностью раскроются потенции человека, одержимого этими идеями? Он берет всевозможные идеи и, как семена, высеивает их в умы и сердца людей: какой урожай может из этого получиться?

Художественное исследование всех глубин души — не самоцель, а лишь *средство*, средство для отыскания «в человеке человека». *«Найти в человеке человека» — вот самоцель искусства и жизни.* Достоевский проникает в глубины души не для того, чтобы утопить человека и утопиться. Нет,— для того, чтобы спасти и спастись. А спасение это начинается не только с самосознания, с обнаружения его неистинности, не просто с преодоления самообмана (самообман ведь затрагивает и ум и сердце). «Пробить сердце» — вот что значит прежде всего, больше всего «найти в человеке человека». Одним «умом» это не достигается.

«Найти в человеке человека» Достоевский стремился только *«при полном реализме»*, то есть без всякого прекраснодушия, а лишь путем жесткого, жестокого, беспощадного художественного исследования: «Я убаюкивать не мастер, хотя иногда брался за это» [1]. Здесь были свои жутковатые издержки. Достоевского не раз обвиняли в болезненном пристрастии к болезненным явлениям жизни. Но в конце концов он *отвоевал* право сказать тем своим критикам, которые на самом деле

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV, с. 4.

больше всего боялись правды и прежде всего — правды о самих себе: «Да моя болезненность здоровее вашего здоровья...» [1] Вдумаемся в его страстные слова о современной ему русской либеральной интеллигенции: «Мы несомненно больше народа одарены, например, самолюбием, болезненным и ипохондрическим, гадливостью к людям, мрачною ненавистью, жаждой безличности, рядом с ненасытною жаждою славы, самого пустозвонного самолюбия, страстью к известным привычкам и болезненною робостью перед собственным мнением бросить эти привычки и т. д. и т. д., всего никак не исчислишь. Мы видим доблесть в даре *одно худое видеть*, тогда как это одна лишь подлость...» [2] Сильнее и определеннее сказать нельзя.

Достоевский, вероятно, не мог не знать таких слов Пушкина: «...описывать слабости, заблуждения и страсти человеческие не есть безнравственность, так, как анатомия не есть убийство...» [3] Цель «анатомии» Достоевского — «найти в человеке человека». И те его приверженцы, которые остаются лишь при одной части его самоопределения («все глубины...»), не понимают, извращают Достоевского, да и «глубины» для них — лишь «дар *одно худое видеть,* тогда как это одна лишь подлость».

«Литература красоты одна лишь спасет» [4].

Герой Достоевского — человек, ищущий в себе человека.

«Преодоление философии отчаяния, преодоление литературы отчаяния было пафосом Достоевского, главнейшим устремлением его эстетической мысли» [5]. Только не забудем при этом о дорогой *цене* такого преодоления, о *трагичности* такого пафоса, о тяжелой *борьбе* в самом Достоевском между отчаянием и красотой, о неизбежной *незавершенности* этой борьбы, неизбежной потому, что никакому, самому гениальному человеку не под силу одному разрешить задачу судьбы человечества, да и эпоха, как ее представлял себе До-

---

[1] «Литературное наследство», т. 83, с. 420.

[2] Там же, с. 525.

[3] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 томах, т. 7. М., 1958, с. 244.

[4] «Литературное наследство», т. 83, с. 448.

[5] Л. М. Розенблюм. Вступительная статья к 83 тому «Литературного наследства», с. 83.

стоевский, не давала ему возможности преодолеть отчаяние.

«При полном реализме найти в человеке человека»,— цитировалось выше. Но при этом были опущены следующие слова: «Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я, конечно, народен (ибо направление мое истекает из глубины христианского духа народного) — хотя и неизвестен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему» [1].

Без этих слов, без мысли этой — «Я» Достоевского будет представлено неточно. Однако оно останется столь же неточным, если не учесть тот особый — земной, антимистический, а в сущности, *еретический* — оттенок, который Достоевский *хотел* придать христианству: «Я православие определяю не мистической верой, а человеколюбием, и этому радуюсь» [2]. Еще: «В русском христианстве, по-настоящему, даже и мистицизма нет вовсе, в нем одно человеколюбие, один Христов образ,— по крайней мере, это главное» [3]. И еще: «Великое дело любви и настоящего просвещения. Вот моя утопия!» [4].

«Я» Достоевского — это еще «Я» *русского* художника. Но что значит русский? Это очень трудно выразить словами, хотя это и самоочевидно для всех — и у нас и за границей. Что это? Безоглядное мужество в постановке последних, «предвечных» вопросов духовного бытия человека? Бескомпромиссное уничтожение неопределенности в ответе на них? Всемирность, всесветность, которая меньше, чем на всеобщее счастье, не согласна? Беспредельная исповедальная искренность, обезоруживающая, ошеломляющая всякую фальшь? Безграничная любовь-жалость к «падшему» человеку (особенно свойственная русским *женщинам*, а среди них — особенно *матерям)*?.. Что бы ни называть, но к каждому существительному просится здесь постоянный эпитет — безоглядный, беспредель-

---

[1] «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, с. 373 (вторая пагинация).

[2] «Литературное наследство», т. 83, с. 563.

[3] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. произведений, т. XI, с. 408.

[4] «Литературное наследство», т. 83, с. 523.

ный, бесконечный: речь идет о какой-то *безмерности...* [1]

«При полном реализме найти в человеке человека» — это и есть еще воскрешение, пробуждение тех «чувств добрых», без которых, знал Пушкин, нет ни народности искусства, ни самого искусства. А мизантропия, озлобление, «дар *одно худое видеть*»,— подтверждал Достоевский Пушкина,— это *народу не любезно,* это нехудожественно и антихудожественно, это ненародно и антинародно. Такая «доблесть» возмещается неприязнью народа и — забвением.

Кажется, именно Достоевский ввел впервые самое понятие «антигероя» (так называет себя Подпольный), но это совсем не было *апологетикой* «антигероя», апологетикой подпольного человека, *убивающего* в себе человека. Достоевский писал: «Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, и не стоит и исправляться! Что может поддержать исправляющихся? Награда, вера? Награды — не от кого, веры — не в кого? Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство)... Болконский исправился при виде того, как отрезали ногу у Анатоля, и мы все плакали над этим исправлением, но настоящий подпольный не исправился бы» [2]. И еще: «Подполье, подполье, *поэт подполья,* фельетонисты повторяли это как нечто унизительное для меня. Дурачки, это моя слава, ибо тут правда» [3]. «Поэт», в понимании Достоевского,— это человек, способный к сильным впечатлениям. «Поэт подполья» означает не поэтизацию, идеализацию, воспевание подполья. Это означает только одно: «поэт» Достоевский был *потрясен подпольем* и выразил это потрясение художественно. «Подпольный человек», «ан-

---

[1] Были, однако, в русскости Достоевского и неприличные срывы — в шовинизм. В его страстной молитве за судьбу своего народа прорезаются вдруг такие фальшивые ноты, что диву даешься: «Имя Белого Царя должно стоять превыше ханов и эмиров, превыше Индийской императрицы, превыше даже самого калифова имени... Вот какое убеждение надо чтоб утвердилось» (Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч.; т. 11. СПб., 1895, с. 539).

[2] «Литературное наследство», т. 77, с. 342—343.

[3] Там же, с. 343.

тигерой» — это не отказ от самоцели искусства — «найти в человеке человека», а доказательство — «от противного» — необходимости этой спасительной самоцели.

«БУДУЩИЕ ИТОГИ НАСТОЯЩИХ СОБЫТИЙ»

> «Мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось».

Еще одно самоопределение Достоевского: «Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частию заключается в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова» [1].

О том же самом: «Другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики... Ихним реализмом — сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом пророчили даже факты. Случалось» [2].

И еще: «Им понятно только то, что у них на глазах совершается, а заглянуть вперед они не только сами по близорукости не могут, но и не понимают, как это другому могут быть ясны, как на ладони, будущие итоги настоящих событий» [3].

«Пророческий реализм» Достоевского потому еще и оказался таким, что он и *создавался* таким, *предназначался* быть таким. А главное — в эпоху Достоевского как раз и зарождались те противоречия, которые развернулись в полной мере много позже.

Искусство как предвидение будущего — это столь же вполне осознанный Достоевским принцип творчества, как и художественное исследование «всех глубин души человеческой», как поиск «в человеке человека» — «при полном реализме», реализме «в высшем смысле». Все это — взаимодействующие звенья в эстетике Достоевского.

Достоевский был одержим мыслью о взаимозависимости судьбы человечества и судьбы человека. Чем

---

[1] «Записные тетради Ф. М. Достоевского». М.— Л., 1935, с. 179.

[2] Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, с. 150—151.

[3] См.: Л. Симонова. Из воспоминаний о Федоре Михайловиче Достоевском. —«Церковно-общественный вестник», 1881, № 17, с. 5.

глубже проникал он в душу человека, тем дальше прозревал и в судьбах человечества. Для него «найти в человеке человека» и значило найти в человечестве человечество, и значило спасти и человека и человечество, спасти от неминуемой, по его убеждению, гибели, если восторжествуют лужинщина, верховенщина, «бобок», если не преодолеется раскол человека, если не изживется «подполье».

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть...

А если *не* будет? — ужаснулся Достоевский и забил небывалую тревогу: если не найти в человеке человека, если не найти в человечестве человечество — быть самоубийству. И искать надо незамедлительно. Не об этом ли вопль героя «Кроткой»: «Пять минут всего, всего только пять минут опоздал!.. Опоздал!!! Говорят, солнце живит вселенную. Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец?..» (Конечно, и этот рассказ, как и всегда у Достоевского, — о судьбе *человечества* через судьбу *человека*.)

Это — перелом в мировоззрении. Изменился мир — изменилось и мировоззрение. И в этом угрожающе-апокалипсическом свете все прежние вещи видятся Достоевским по-новому.

Этические критерии Достоевского кажутся максималистскими. Да это и есть максимализм. Но ведь и «ставки» здесь тоже максимальные. Ведь речь и идет, по Достоевскому, о жизни и смерти человека, о жизни и смерти человечества. И тут без максимализма не обойтись. Тут от решения самых якобы «абстрактных» вопросов все и зависит. Достоевский убежден, что «идеализм» (в данном случае — от слова «идеал») и оказывается единственно реальным спасением и даже единственно реальной политикой: «Нет, серьезно: что в том благосостоянии, которое достигается ценою неправды и сдирания кож? Что правда для человека как лица, то пусть остается правдой и для всей нации» [1]. Надо ли доказывать жгучую злободневность этих убеждений сейчас, когда абстрактная возможность самоубийства человечества превратилась в конкретную угрозу?

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 11. СПб., 1895, с. 54.

Но когда суровые предупреждения Достоевского о грозящей опасности, его тревога, а подчас и ужас превращаются некоторыми апологетами его в сладострастный маразм или в отчаянный цинизм, можно лишь повторить: это — *не* Достоевский, это ему *приписано,* это они сами о себе говорят — так же, как сами о себе говорят, приписывая ему прославление «подполья».

«Не стоит желать добра миру, ибо сказано, что он погибнет...» Эта мысль К. Леонтьева была органически чужда Достоевскому: «В этой идее есть нечто безрассудное и нечестивое. Сверх того, чрезвычайно удобная идея для домашнего обихода: уж коль все обречены, так чего же стараться, чего любить добро делать? Живи в свое пузо» [1].

И вот еще какие слова о будущем находил он в себе: «Люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей» («Сон смешного человека»). И еще: «Жизнь хороша, и надо так сделать, чтоб это мог подтвердить на земле всякий» [2].

Без идеи «человека в человеке», без идеи всечеловеческого братства земного нет Достоевского в Достоевском.

«БЫЛО БЫ ВДОХНОВЕНИЕ...» (Ф. ДОСТОЕВСКИЙ)

> «...*Вдохновение?* есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии».
>
> *А. Пушкин*

Неизвестно, знал ли Достоевский заметки Пушкина о вдохновении (мог знать), но совпадение их мыслей — факт, на первый взгляд поразительный, а в сущности естественный.

Замечательно уже одно то, что Пушкин (как и Достоевский) *определяет* вдохновение,—вещь, для многих до сих пор немыслимая. Но еще более замечательно, *как* он это делает.

---

[1] «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. Достоевского». СПб., 1883, с. 369 (вторая пагинация).

[2] «Литературное наследство», т. 83, с. 623.

После слов, приведенных в эпиграфе, Пушкин писал: «Критик (Кюхельбекер.— *Ю. К.*) смешивает вдохновение с восторгом.

Нет; решительно нет: *восторг* исключает *спокойствие,* необходимое условие *прекрасного.* Восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следственно, не в силе произвесть истинное великое совершенство (без которого нет лирической поэзии)... ода... стоит на низших степенях поэм. Трагедия, комедия, сатира — все более ее требуют творчества (fantaisie), воображения — гениального знания природы.

Но *плана* нет в оде и не может быть; единый план «Ада» есть уже плод высокого гения... *Ода* исключает постоянный труд, без коего нет истинно великого» [1].

Самые неожиданные слова здесь — «план», «объяснение понятий», «спокойствие», «постоянный труд», «сила ума»,— неожиданные для восторженных поклонников вдохновения.

«Живейшее принятие впечатлений» и «соображение понятий», сила чувств и сила ума, смелость и план, воображение и труд — не во вражде, а в согласии. И самое, самое главное: живая жизнь — как первоисточник вдохновения и окончательная проверка ему.

Пушкинское определение само вдохновенно. Как и всегда у Пушкина, так и здесь, в рассуждении о самых «метафизических» вещах,— словно «речка подо льдом блестит...».

Не мистический экстаз, не восторженные фразы, не глубокомысленные намеки. Нет. Самые простые, ясные, деловые слова. Действительно — как в геометрии.

«Расположение души к живейшему принятию впечатлений». Раз.

«Быстрое соображение понятий» и «объяснение оных». Два.

А в итоге — «великое совершенство». Три.

Открытость души плюс труд ума и воображения равняются прекрасному.

---

[1] А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 томах, т. 7. М., 1958, с. 41—42.

(Вдохновенный писатель нуждается во вдохновенном читателе, вдохновенное творчество — во вдохновенном же сотворчестве.)

А теперь еще раз вчитаемся в слова Достоевского: «Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего *одним* или *несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно (ср.: «расположение души к живейшему принятию впечатлений».— *Ю. К.*). *В этом дело поэта.* Из этого впечатления развивается тема, план, стройное целое (ср.: «сила ума, располагающая части в их отношении к целому». — *Ю. К.*). *Тут дело уже художника*, хотя художник и поэт помогают друг другу и в том и в другом — в обоих случаях».

«Было бы вдохновение,— повторял Достоевский.— Без вдохновения, конечно, ничего не будет» [1].

«Преступление и наказание» — истинно вдохновенное произведение. Мы знаем это еще и по черновикам к нему, а потому тем более не можем согласиться со словами С. Цвейга о «черной магии» — это, конечно, восторг, а не вдохновение.

Два факта противостоят декламации о «черной магии» Достоевского. Во-первых, ясное осознание им общих принципов своего искусства. Принципы эти сами являются его величайшим открытием, и открытие это проделало долгий путь от смутных ощущений, от манящих предчувствий до чеканных формул. Во-вторых, в своем конкретном труде над произведением он меньше всего напоминает человека, который, попав в лабиринт, полагает, что чем сильнее он зажмурит глаза, тем скорее из него выберется. Он стремится осознать, увидеть весь свой путь в целом и каждый шаг на этом пути.

Во всяком случае, можно считать доказанным, что так называемая «творческая лаборатория» Достоевского — это не столько храм, сколько рабочая мастерская, а если уж нельзя обойтись без храма, то пусть будет храм, вернее — то место его, которое называется алтарем для жертвоприношений: на алтаре этом художник и приносит в жертву — *себя.* Но в действительности все куда прозаичнее, зато и надежнее. Сама интуиция Достоевского — не только «божий дар», но и при-

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, с. 237.

обретение. Это — и заслуженная награда за беспощадность к себе, за честность и мужество памяти, сберегающей выстраданное, за страшную умелость переживать это выстраданное снова и снова, все больнее и все мужественнее. Это — и награда за каторжный труд, за одержимость, за лазерную сосредоточенность всех мыслей и чувств.

Нет непорочного зачатия. И в жизни и в искусстве «чистое» может родиться только из «нечистого», из преодоления «нечистого». Это — закон, не знающий, вероятно, исключений даже для Моцарта, даже для Пушкина (хотя у них этот процесс глубоко скрыт, а на поверхности представляется обычно молниеносным). Вспомним, сколько было восторженных решений у Достоевского в черновиках (хотя бы тот же пожар), но во что они преобразовались! Вспомним, как вдохновенно родилось решение «уничтожить неопределенность». И вдохновенное решение это сразу же связалось с новым *планом:* «Новая форма, новый план меня увлек, и я начал все сызнова».

Тайна творчества... «Тайна сия велика есть». Она велика и без всякого мистифицирования. Но развенчание мифа о «черной магии» Достоевского ничуть не умаляет восхищения перед гением, перед его интуицией, перед неисчерпаемостью его искусства. Только пусть оно, восхищение это, не заменяет, а стимулирует посильное познание неисчерпаемых тайн творчества.

Слова Пушкина и Достоевского о вдохновении выражают *мировоззренческий принцип.* Вдохновение в искусстве для них — лишь частичка вдохновения самой жизни. И если даже одно произведение искусства, если даже стих один требует такого вдохновенного труда, то каких же трудов, каких несравненно бо́льших усилий требует преображение всей жизни по законам красоты?

«Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии». Еще больше, знал Пушкин, вдохновение необходимо в жизни.

«Без вдохновения, конечно, ничего не будет». Ничего не будет, знал Достоевский, ни в искусстве, ни в жизни.

Преобразовать жизнь, «найти в человеке человека» — тоже нельзя без вдохновения. Восторг и здесь —

только помеха. Восторг — суррогат вдохновения, и творчество на основе восторга — суррогат творчества.

«Поверь,— писал Достоевский брату,— что везде нужен труд, и огромный... Поверь, что легкое, изящное стихотворение Пушкина, в несколько строчек, потому и кажется выписанным с разу, что оно слишком долго клеилось и перемарывалось у Пушкина» [1].

Еще: «Жизнь есть то же художественное произведение самого творца, в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения» (из «Подростка»).

Порой Достоевский определял и эстетику как искусство творить себя, искусство жить, отождествлял ее с преображением жизни: «Эстетика есть открытие прекрасных моментов в душе человеческой, самим человеком же для самосовершенствования» [2]. Но в творчестве самой жизни нельзя сжечь «рукопись» или переписать написанное, здесь «черновик» и «беловик» суть одно и то же, здесь «долго клеится и перемарывается» сама жизнь человеческая, а не бумага.

---

[1] Ф. М. Достоевский. Письма, т. I, с. 236—237.
[2] «Литературное наследство», т. 83, с. 292.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Чернышевский писал своему сыну о «знаменитом подлом правиле» — «цель оправдывает средства»: «подразумевается: хорошая цель, дурные средства. Нет, она не может оправдывать их, потому что они вовсе не средства для нее: хорошая цель не может быть достигаема дурными средствами. Характер средств должен быть таков же, как характер цели, только тогда средства могут вести к цели. Дурные средства годятся только для дурной цели, а для хорошей годятся только хорошие... Да, мой милый, историки и вслед за ними всякие другие люди, ученые и неученые, слишком часто ошибаются самым глупым и гадким образом, воображая, будто когда-нибудь бывало или может быть, что дурные средства — средства, пригодные для достижения хорошей цели. В этой их глупой мысли нелепость внутреннего противоречия: это мысль, подобная таким бессмыслицам, как «четное число есть нечетное число», «треугольник имеет четыре угла», «железо имеет корень, стебель и листья», «человек существо из семейства кошек» и тому подобные нелепые сочетания слов. Все они годятся лишь для негодяев, желающих туманить ум людей и обворовывать одураченных. Средства должны быть таковы же, как цель» [1].

Чернышевский пишет это из Вилюйска, из ссылки, и пишет — сыну. Он пишет это, обобщая опыт истории — и русской и мировой. Пишет, прекрасно понимая, что история — не тротуар Невского проспекта, но и не джунгли, где все дозволено. И это — одна из невырываемых, драгоценных страниц его завещания молодым поколениям.

Всем известно, что между Чернышевским и Достоевским были противоречия жестокие и непримиримые.

[1] Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. XIV, с. 684—685.

Век, прошедший с тех пор, подтвердил это. Но тот же век доказал и другое: между ними было значительно больше общего, чем казалось их современникам и даже им самим. Разве не созвучно вышеприведенное письмо убеждениям Достоевского? Разве не объединяет их глубокий демократизм и гуманизм, боль за судьбы своего народа и всех народов, неподкупность мысли и чувств? И разве не об этом говорит недавно опубликованная заметка из записной книжки Достоевского: «И чего мы спорили, когда дело надо делать!.. Заговорились мы очень, зафразировались, от нечего делать только языком стучим, желчь свою, не от нас накопившуюся, друг на друга изливаем, в усиленный эгоизм вдались, общее дело на себя одних обратили, друг друга дразним, ты вот и отстал, ты вот не так общему благу, а надо вот так, я-то лучше тебя знаю (главное: *я-то лучше тебя знаю*). Ты любить не можешь, а вот я-то любить могу, со всеми оттенками,— нет, уж это как-то не по-русски. Просто заболтались. Чего хочется? Ведь, в сущности, все заодно. Нашу же сами разницу выводим, на смех чужим людям... ведь только чертей тешим раздорами нашими!» [1] В заметке этой — и трагизм взаимонепонимания, и надежда его одолеть. История доказала, что «чужие люди» для обоих — в конце концов одни и те же, как бы они ни восхваляли одного и ни злословили о другом. Не о примирении непримиримого говорю я здесь, а лишь о перспективности общего.

А прочитаем Маркса: «...цель, для которой требуются неправые средства, не есть правая цель» [2]. Это — объективный закон субъективной деятельности человека. Его можно «не признавать», он может «не нравиться», но ему подчинены все, без единого исключения. Он реализуется с такой же необходимостью, как и законы физики. И нарушение его карается с той же неизбежностью, с какой карается человек, решивший в «опровержение» закона земного притяжения спрыгнуть с Останкинской башни.

Правда, в области исторической, психологической, нравственной все происходит сложнее, чем в области физики, но не менее объективно. Если есть неправота средств, значит, что-то не в порядке и в самих целях.

---

[1] «Литературное наследство», т. 83, с. 149.

[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, с. 65.

Это точный сигнал их скрытой неправоты. И хотя развязка здесь длится дольше, чем прыжок с башни, зато, может быть, она и пострашнее.

Очевидная неправота средств, по Марксу, лишь выявляет скрытую неправоту целей. *Цель не оправдывает, а определяет средства.* Неправое средство и есть выражение неправой цели. Цель *на деле* становится средством, средство — целью.

Почему человек достигает не того, к чему, казалось, стремился? А может быть, он и стремился совсем не к тому, о чем говорил (и не только говорил, а совершенно искренне думал)? Может быть, он и ошибается-то больше всего как раз насчет своих целей?

Но каковы объективные критерии, по которым можно достоверно судить о сущности этих целей? Верить на слово тому, что человек или эпоха говорят сами о себе? Это и означало бы, по Марксу, разделять иллюзии и человека и эпохи. Критерий один — практика. И обращение к средствам (тем более — к результатам) деятельности сразу же ставит вопрос о целях на почву социальной практики.

Маркс писал, что, «имея своей противоположностью знание», иезуитство рано или поздно «по необходимости должно также достигнуть самосознания и стать намеренным иезуитством» [1].

Он развеивает иллюзию, будто неправые средства деформируют лишь результаты. В том-то и дело, что главная деформация происходит в самих целях: правые *цели* деформируются, заглушаются, забиваются неправыми *целями* же. И мы не убьем иезуитское кредо — «цель оправдывает средства» — самым «смелым» признанием того, что неправые средства деформируют лишь результаты. Иезуиты за это еще спасибо скажут. Это же для них последняя лазейка тогда, когда они не побеждают, а терпят поражение. Это позволяет им, иезуитам, делать хорошую мину при плохой иезуитской игре, позволяет выдавать свое преступление не за «подвиг», как хотелось вначале, а лишь за «ошибку». Сначала инквизиторы сожгли («деформировали») Бруно и гордились этим, а потом их потомки признали это «ошибкой»...

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 1, с. 272.

Социальный идеал Маркса — общество, где «свободное развитие каждого является условием свободного развития всех» [1], где человеческий прогресс перестанет, наконец, «уподобляться тому отвратительному языческому идолу, который не желал пить нектар иначе, как из черепов убитых» [2]. Я не представляю себе, чтобы хоть один истинный демократ и гуманист не разделял такого идеала, чтобы не подписался он под этими словами — пусть с тысячью оговорок, диктуемых в подавляющем большинстве случаев незнанием Маркса и предвзятостью к нему [3]. Но разве не противостоит роман Достоевского — от первой своей страницы до последней — миру, где господствует «отвратительный языческий идол»? Разве не пронизан он страстной мечтой о том времени, «когда пресечется рознь» и когда «соберется человек вместе»? И не о «дополнении» Маркса Достоевским (или наоборот) идет речь, а о том лишь, что марксизм неотделим от мирового искусства и что искусство это непримиримо в сущности своей ни с какой социальной несправедливостью, пусть даже исторически неизбежной: «Да, да, будут прокляты эти интересы цивилизации, и даже самая цивилизация, если, для сохранения ее, необходимо сдирать с людей кожу» [4].

И еще одно сопоставление художника и мыслителя. Гегель писал: «Суть дела исчерпывается не своей *целью,* а своим *осуществлением,* и не *результат* есть *действительное* целое, а результат вместе со своим становлением» [5]. Стало быть, становление результата и есть осуществление действительной цели. «*Средство выше,* чем *конечные* цели *внешней* целесообразности» [6]. Стало быть, кроме внешней целесообразности, есть внутренняя, и она-то и выявляется через средство.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 4, с. 447.

[2] Там же, т. 9, с. 230.

[3] Кажется, у Достоевского имеется всего одна заметка о Марксе. Говоря о том, что в борьбе против революции римский папа попытается обратиться к народу с помощью армии иезуитов, Достоевский замечает: «Устоят ли против этого войска Карл Маркс и Бакунин? Вряд ли» (Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 9. СПб., 1895, с. 379). Похоже на то, что Достоевский сближает и даже отождествляет Маркса с Бакуниным.

[4] Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 11. СПб., 1895, с. 47.

[5] Гегель. Соч., т. IV. М., Соцэкгиз, 1959, с. 2.

[6] Гегель. Наука логики, т. 3. М., «Мысль», 1972, с. 200.

Средство и есть цель в действии. И разве не убедились мы в этом, читая роман Достоевского?

То, что философия, социология, психология открыли научно, Достоевский открыл художественно. Но образы — это не переодетые категории, а художник — не переряженный философ, социолог или психолог. И нельзя понять Достоевского ни философски, ни социологически, ни психологически, не понимая его как художника. Он не цитатопоставщик, а его герои — не цитатоносители для украшения, для «оживления» научных трудов. Что может дать искусство науке? Подтверждение некоторых ее истин? «Подсказки» для ее собственного развития? Да, конечно, и это. Но это — самое меньшее из того, что оно может дать. А самое большее — это дать *само себя, искусство как таковое,* искусство как ничем не заменимый способ художественного самопознания, художественного освоения мира.

Искусство не заменяется ничем. Но еще больше незаменим художник. Не будь Эйнштейна (как физика), формула, выведенная им, все равно была бы открыта. Не будь Достоевского, никто и никогда бы не написал его романов. Законы Ньютона были бы открыты и без Ньютона. Произведений Пушкина без Пушкина не может быть. В науке заслуга гения — это быть первым, в искусстве — быть единственным. Но сколь различны предметы и методы науки и искусства, столь различны и способы приобщения к науке и к искусству [1].

---

[1] Упреки в адрес Достоевского за «абстрактный гуманизм», обычно верные по отношению к нему как мыслителю-публицисту, прямо формулирующему свои мысли,— эти упреки большей частью несостоятельны по отношению к нему как художнику. И не на этом ли смешении разных подходов к разным предметам основаны многие недоразумения? Энгельс писал о Фейербахе: «По форме он реалистичен, за точку отправления он берет человека; но о мире, в котором живет этот человек, у него нет и речи, и потому его человек остается постоянно тем же абстрактным человеком, который фигурирует в философии религии» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 21, с. 295). Можно ли эти слова адресовать Достоевскому-художнику? Конечно, нет! У него — конкретнейший человек, и человек этот живет в конкретнейшем мире. И чем конкретнее исследуется художественно человек и мир человека, тем универсальнее значение этого исследования. А мы нередко, произведя (очень несовершенно) «перевод» с языка художественного на язык философский и социологический, приклеиваем потом к этому *своему* «переводу» ярлыки, сводим искусство к простой иллюстрации философско-социологических положений.

Я закончу эту работу тем, с чего начал,— мыслью о девятиклассниках, изучающих «Преступление и наказание». За минувшие десять лет это — сотни тысяч (если не миллионы) подростков.

Опасным благодушием было бы умолчать о том, что не так уж редко ребята склонны оправдать Раскольникова: само общество, дескать, виновато, и все тут, и нечего, мол, говорить ни о какой личной ответственности, и правильно Раскольников сделал, что «укокошил старушенцию» (писали и буквально так), жаль только, что «попался»... Такой ответ — настоящий сигнал бедствия, бедствия двойного: есть, значит, нечто такое в душе человека-ученика, есть, значит, нечто такое в работе человека-учителя, что и предопределило этот ответ.

Однако все чаще случаются другие ответы. Вот выдержка из одного школьного сочинения на тему: «Что дал Вам роман лично?» Ученик пишет (его слова и взяты эпиграфом к этой книге): «Читать Достоевского очень трудно и с первого раза многого не понимаешь и даже понимаешь все наоборот. Особенно насчет Раскольникова...» И дальше: «Но оказывается, одно — то, что человек говорит о себе. Другое — то, что он о себе думает, и третье — то, что он есть на самом деле».

Из другого сочинения: «Что дал мне роман лично? Он помог мне понять весь ужас теорий, подобных раскольниковской. Я понял, что только то хорошо, что во всех отношениях чисто. Ни один поступок не будет благородным, если он хоть с одной стороны запачкан».

И еще: «Я поняла, в чем главное и первое преступление Гитлера и фашистов. Сначала они объявили, что совесть унижает человека, и стали воспитывать бессовестных людей, а бессовестные люди способны на все. Но совесть не унижает, а возвышает человека».

И еще один, последний пример. Однажды на уроке я задал письменную «задачку»: «В чем смысл первого сна Раскольникова?» (ребенок, лошадь, мужики...). Собрав сочинения и еще не просмотрев их, я рассказал ребятам об «ответе», что дал сам Достоевский в черновиках к роману: «Али есть закон природы, которого не знаем мы и который кричит в нас. Сон». Я поразился выражению лица одного ученика —какое-то счастливое и вместе с тем испуганное. Разгадку я узнал дома. Именно он, не знавший раньше и о существовании чер-

новиков,— именно он оказался автором самого короткого ответа, всего в одну строку:

«Этот сон — крик человеческой природы против убийства».

Вот вдохновенный тайный замысел гения, и вот непосредственное — вдохновенное же — проникновение в этот замысел пятнадцатилетнего подростка.

Последний шанс, последняя соломинка, за которую подсознательно хватается Раскольников,— это детство. Но последнее здесь и есть самое, самое первое. Поражает поначалу, что все это понял, во все это проник подросток. А вдуматься — кому раньше всех, как не ему?

Такие сочинения — тоже «юная горячая проба пера». Они тоже пишутся «с подыманием и стуканьем сердца». И от «пробы» этой тоже можно ожидать многого, но только — много доброго, то есть умного.

В заключение я хочу выразить сердечную благодарность тем людям, которые помогли мне в работе над этой книгой: в первую очередь, В. В. Федоровой, учительнице литературы 844-й московской школы, и ее ученикам, а также Л. С. Айзерману, Г. И. Бобринскому, Б. И. Бурсову, А. И. Воронину, И. Н. Зориной, В. Я. Кирпотину, Т. Б. Сумароковой, В. Г. Тарасенко, Г. М. Фридлендеру и многим другим.

КРАТКИЙ СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. Вступительная статья К. И. Тюнькина. Л., «Художественная литература», 1976. Серия «Школьная библиотека».

М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Художественная литература», 1972.

В. Я. Кирпотин. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., «Советский писатель», 1970.

В. В. Кожинов. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». В кн.: «Три шедевра». М., «Художественная литература», 1971. Серия «Массовая историко-литературная библиотека».

Г. М. Фридлендер. Реализм Достоевского. М.— Л., «Наука», 1964.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Карякин Ю.

К27 Самообман Раскольникова (Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»). М., «Худож. лит.», 1976.

158 с.

(Массовая историко-литературная библиотека)

Исследуя роман Достоевского «Преступление и наказание», автор приходит к выводу, что лишь путем самообмана Раскольников убеждает себя на время в совместности совести и преступления.

К $\frac{70202\text{-}163}{028(01)\text{-}76}$ 244-76 **8 Р1**

Юрий Федорович
Карякин

САМООБМАН РАСКОЛЬНИКОВА

(Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»)

Редактор
Г. Соловьев

Художественный редактор
Г. Масляненко

Технический редактор
С. Журбицкая

Корректоры
Е. Миловская и *Г. Сурис*

Сдано в набор 30/III 1976 г. Подписано к печати 16/VII 1976 г. А06657. Бумага типогр. № 1. Формат 84×108 1/32. 5,0 печ. л. 8,4 усл. печ. л. 8,597 уч.-изд. л. Тираж 50 000 экз. Заказ № 581. Цена 37 коп.

Издательство
«Художественная литература»
Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Кодированный оригинал-макет издания подготовлен на электронных печатно-кодирующих устройствах «Север-2».

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Гатчинская ул., 26.

«МАССОВАЯ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ БИБЛИОТЕКА»

Вышли из печати в 1975 году:

А. Анастасьев. «Гроза» Островского.

Д. Благой. Мир как красота (О «Вечерних огнях» А. Фета).

В. Литвинов. «Поднятая целина» М. Шолохова.

Л. Озеров. Лирика Тютчева.

В. Сквозников. Лирика Пушкина.


ИХЛ